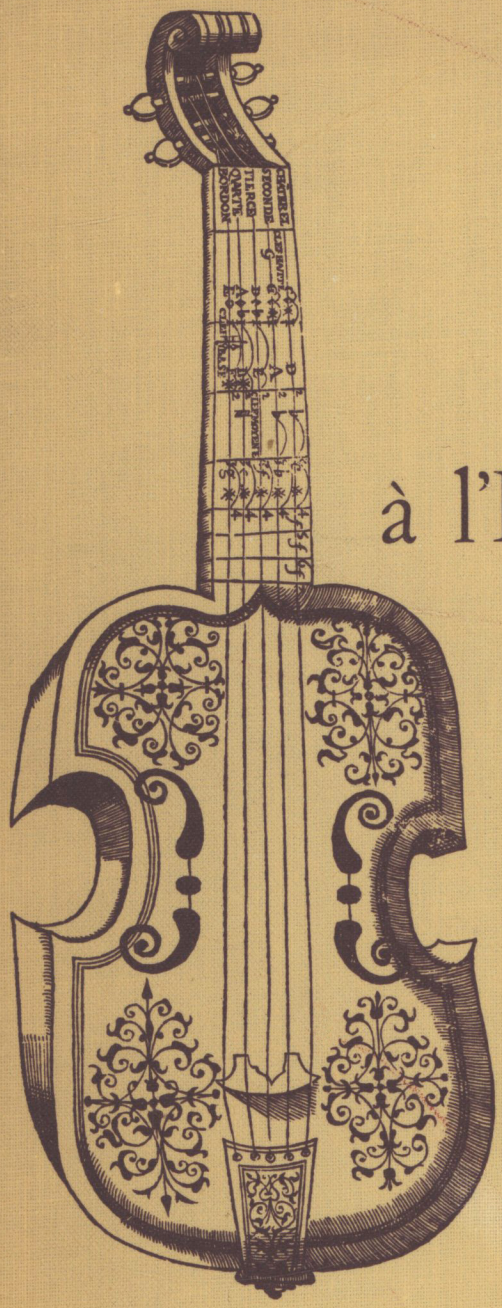
Jean-Claude VEILHAN



Les Règles de l'Interprétation Musicale à l'Époque Baroque

(XVIIe-XVIIIe s.)

générales à tous les instruments

ALPHONSE LEDUC - PARIS
175, rue Saint-Honoré

Jean-Claude VEILHAN

Les Règles de l'Interprétation Musicale à l'Époque Baroque

(XVIIe-XVIIIe s.)

générales à tous les instruments

selon : BACH, BROSSARD, COUPERIN, HOTTETERRE, MONTÉCLAIR, QUANTZ, RAMEAU-d'ALEMBERT, ROUSSEAU, etc...

ALPHONSE LEDUC - PARIS
175, rue Saint-Honoré

Réf. : UN

© 1977 by ALPHONSE LEDUC & Cie
Editions Musicales, 175, rue Saint-Honoré, PARIS

Comme il y a une grande distance de la Grammaire à la Déclamation, il y en a aussi une infinie entre la Tablature, et la façon de bien-jouer.

Nous ècrivons diffèremment de ce que nous èxècutons.

François COUPERIN, 1717

Les Lulli, les Corelli, les Couprin & les Rameau même seroient révoltés s'ils entendoient leurs morceaux tels qu'on les exécute à présent.

Père ENGRAMELLE, 1775

AVANT-PROPOS

Que diraient de nos jours les Lully, les Corelli, les Couperin et les Rameau, si en 1775 l'exécution de leurs œuvres avait déjà de quoi les "révolter" dans leur tombe, fraîche seulement de quelques années ou dizaines d'années ? ...

De fait, à partir de 1750 (mort de J. S. Bach), l'ère Baroque est décadente. L'aube du classicisme se profile nettement. En 1775, Haydn a quarante-trois ans, Mozart dix-neuf, Beethoven cinq : un autre univers musical a définitivement eclipsé le précédent. Si certaines traditions subsistent, les formes, les conceptions, les instruments ont radicalement évolué.

Actuellement, cependant, et depuis ces dernières années, la recherche d'une interprétation "authentique" concernant une époque précise peut être plus sûrement le gage d'une fidélité mieux respectée. Retour véritable aux sources, aux instruments, aux règles d'alors.

Car il faut bien parler de **règles.** Mais le mot semble didactique et énoncer des préceptes figés. En fait, il s'agit, pour cette période de musique dite Baroque, d'un ensemble de traditions, de principes, d'effets, de conventions, d'inventions formant le *bon goût* qui demeure, en fin de compte, le seul critère pour exprimer un discours musical vivant et sensible. Et c'est donc tout cela que désigne, qu'englobe le qualificatif **règles,** au sens le plus souple, le plus général du mot.

Les règles, autrefois, étaient transmises de maître à élève ; elles constituaient l'atmosphère musicale et sociale ambiante. C'est bien cet état de perception qu'il nous faut retrouver, si nous voulons faire revivre à présent la musique de nos prédécesseurs dans sa sensiblitié propre et sa permanence, comme une résurrection et non une exhumation !

Les musiciens et théoriciens de cette période ont souvent tenté de fixer ces règles dans des traités, afin de les véhiculer plus facilement auprès des élèves et amateurs de musique, et de leur éviter des manquements au style. Le présent ouvrage n'est qu'une compilation des principaux de ces traités (notamment ceux publiés en langue française), sélectionnant les définitions et opinions les plus significatives de manière à présenter au lecteur d'aujourd'hui — autant qu'il est possible — la synthèse de ce fameux *bon goût* dans l'interprétation. Nous nous sommes donc limités aux règles essentielles, communes aux chanteurs et à tous les instrumentistes, qui constituent l'ensemble des clés permettant de déchiffrer et de compléter le canevas que représente généralement à cette époque une partition musicale, sachant bien qu'une publication de ce format ne peut être qu'incomplète (une étude exhaustive absorberait des dizaines et des dizaines de volumes !).

Même à l'époque, l'unanimité n'était pas toujours réalisée sur certains points de l'interprétation : je dégage ici l'opinion générale qui prévalait, en faisant abstraction de toute directive personnelle et en citant, quand besoin est, les avis divergeants alors exprimés.

C'est au musicien qu'appartient, en dernier ressort, le soin de bâtir *son* interprétation. Car il n'y a pas *une* interprétation, mais une pluralité. A condition, toutefois, d'inscrire la liberté de l'interprétation choisie dans le cadre de ce qui se pratiquait à l'époque...

J. C. Veilhan

N.B. — Toutes les citations figurant dans cet ouvrage sont imprimées en *italiques.*

Certains auteurs étant cités plusieurs fois, la date de leurs ouvrages n'est pas toujours rappelée auprès de chaque citation. Se reporter à la Bibliographie p. 95.

© 1977 by ALPHONSE LEDUC & Cie
Editions Musicales, 175, rue Saint-Honoré, PARIS

Tous droits d'exécution, de reproduction, de transcription et d'adaptation réservés pour tous pays.

A.L. - 25.436

LES SIGNES DE MESURE ET LEURS CARACTÉRISTIQUES

Ce qui embarasse le plus quand on commence à battre la mesure, c'est la quantité de signes qui en distinguent les différentes espèces.

Il serait fort à propos, dans toutes les mesures, d'avertir du mouvement, comme le pratiquent presque toujours les Italiens, vu qu'une même espèce est quelquefois très vite et quelquefois très lente. (Hotteterre)

Ce chapitre présente quelques-unes des principales définitions de l'époque concernant les différents signes de mesure utilisés et les caractéristiques de chacun d'eux.

On rencontrera souvent dans ces définitions les termes *grave* et *léger* qui correspondent approximativement, en matière de tempo, à ceux de lent et d'allegro.

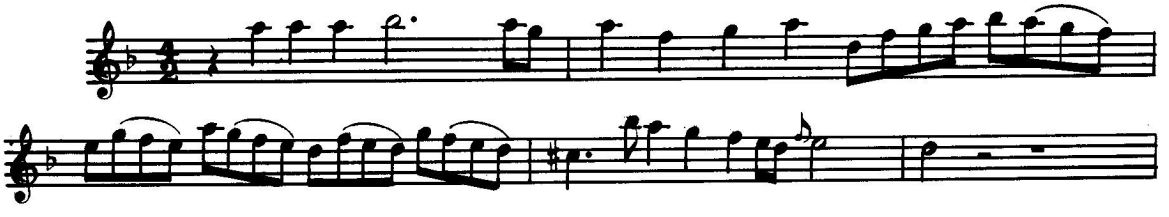
N.B. – Voir p. 24 le tableau des valeurs à inégaliser dans les principales mesures.

LES MESURES A 4 TEMPS

$\frac{4}{2}$ Cette mesure, relativement peu usitée, se bat à 4 temps ; l'unité de temps en est la blanche.

Cette mesure ne sert que dans les fugues et contrepoints. (Marpurg)

Allegro : F. BARSANTI (1724)



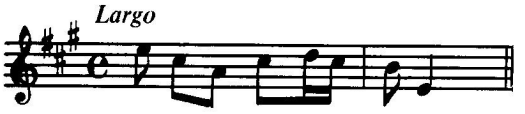
C L'Affilard :

La mesure à 4 temps graves se marque par un C :

Hotteterre :

La mesure à 4 temps lents se marque par un C (...) Elle se bat à 4 temps et pour l'ordinaire très lentement (...) On l'emploie dans la vocale et dans l'instrumentale (...) Dans l'instrumentale elle convient aux Préludes ou premières pièces des sonates, aux Allemandes, aux Adagio, aux fugues etc..., mais peu aux Airs de ballet :

Prélude de Sonate du Signor CORELLI, op. 5



Allemande du même

Le signe **C** ne suffit donc pas, à lui seul, à indiquer le tempo : c'est le caractère de la pièce au début de laquelle il est placé qui le détermine vraiment.

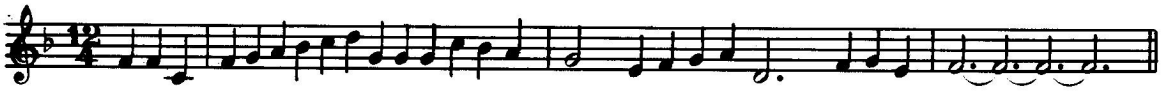
N.B. – Le signe $\frac{4}{4}$ est pratiquement inusité à cette époque.

$\frac{12}{4}$ (Cette mesure) *est propre pour les expressions tendres, affectueuses et quelquefois pour celles qui sont vives et animées.* (Brossard)

On battait anciennement cette sorte de mesure à 2 temps dont chacun en comprenait 6, mais comme on a trouvé que cette façon était trop embarassante, on se réduisit à la battre à 4 temps (Choquel)

L'Affilard :

Cette mesure se marque par un 12 et un 4 et se bat à 4 temps, mais gravement, de manière qu'on fait 3 noires dans chaque temps, ou bien l'équivalent :



$\frac{12}{8}$ *La mesure à* $\frac{12}{8}$, *parallèle de la précédente* (à 12) *(...) se bat de même à 4 temps, mais de la moitié plus vite. L'on met 3 croches, ou leur valeur, pour chaque temps.* (Câjon)

Ce triple (1) *est fort propre pour les expressions vives et gaies. Cependant les Italiens s'en servent aussi fort souvent pour les expressions tendres et affectueuses, mais pour lors on y trouve les mots* ***adagio affettuoso*** *ou quelqu'autre avertissement, car de lui-même il marque de la gaité.* (Brossard)

L'Affilard :

Cette mesure (...) se bat à 4 temps, mais fort légèrement :

$\frac{12}{16}$ *Ce triple* (2) *est propre pour les expressions fort vites et très rapides, ce que les Italiens marquent par le superlatif* ***prestissimo.*** (Brossard)

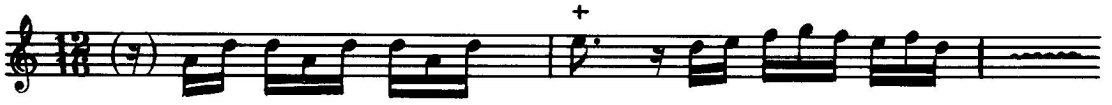
---

(1) c'est-à-dire la valeur de 4 triolets de croches par mesure.

(2) c'est-à-dire la valeur de 4 triolets de doubles croches par mesure.

Hotteterre :

Un auteur célèbre de notre temps a introduit une mesure à $\frac{12}{16}$ *; c'est une pièce de clavecin de Mr. Couperin. Elle est composée de* (la valeur) *de 4 croches pointées, par conséquent de 12 doubles croches, et elle se bat à 4 temps :*



LES MESURES A 2 TEMPS

La mesure à 2 temps comprend :

1) *2 temps graves marqués par un* ₵
2) *2 temps légers marqués par un 2*
3) *2 temps vifs marqués par 2/4*
4) *2 temps très vifs marqués par 2/8*
5) *2 temps extrêmement vifs marqués par 2/16*
6) *6/4 qui se bat à 2 temps graves*
7) *enfin, 6/8 qui se bat à 2 temps gais* (Denis)

₵ *Dans la mesure à 4 temps, il faut bien observer que lorsque le* C *est barré cette barre signifie qu'alors les notes reçoivent pour ainsi dire une autre valeur et doivent être exprimées encore une fois plus vite que lorsque* C *n'est point barré. On appelle cette sorte de mesure :* ***alla breve****, ou* ***alla capella****, ou la mesure à 2 temps.*(Quantz)(voir également note [1] p. 29).

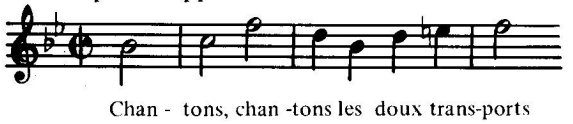
Il faut remarquer qu'il est indifférent de battre cette mesure (que l'auteur nomme *mesure à 4 temps légers) à 2 temps lents (...) Cela ne doit absolument rien changer, ni au mouvement de cette mesure, ni à la manière d'y passer les croches, les différentes façons de la battre n'en changeant pas la nature.* (Câjon)

Hotteterre :

Son mouvement ordinaire est 4 temps légers ou 2 temps lents. Les Italiens ne la placent guère que dans ce qu'ils appellent ***tempo di gavotta****, et* ***tempo di capella*** *ou* ***tempo alla breve*** *; dans ce dernier elle se bat à 2 temps légers. Mr de Lulli l'a employée dans ses opéra assez indifféremment avec celle du 2 simple.*

du Sign^r STUK livre 1°

Tempo di Cappella



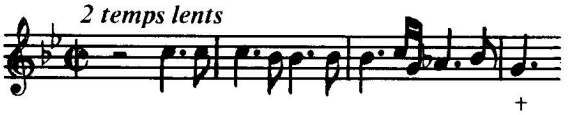
Chan - tons, chan -tons les doux trans-ports

du Sign^r CORELLI op. 5

Tempo di Gavotta

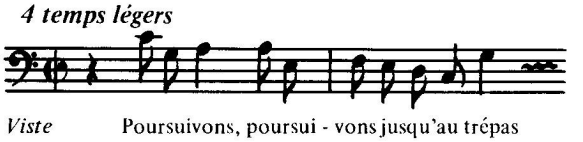
1° Ex. de l'opéra d'Alceste (Rameau)

2 temps lents



2° Ex. de l'opéra d'Armide (Lully)

4 temps légers



Viste Poursuivons, poursui - vons jusqu'au trépas

On peut conclure que cette mesure tient le milieu entre le 4 temps marqué par un C *et le 2 temps marqué par un 2 simple que nous allons voir.* (Hotteterre).

$\frac{2}{2}$ **ou** 2 *Le signe qui exprime cette mesure est* $\frac{2}{2}$ *. Communément on ne la marque que par un simple 2 (...). Cette mesure se bat à 2 temps.* (Câjon)

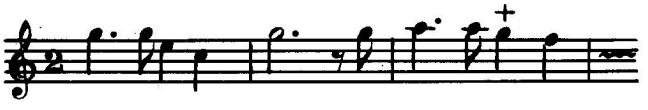
Quand on trouve auprès du signe de cette mesure les mots ***alla cappella*** *ou* ***alla breve****, on marque par là que les temps doivent être passés fort vite* [1]. (Marpurg)

Le mouvement de la mesure à 2 est de deux sortes, c'est à dire quelquefois lent, et quelquefois fort vif. (Choquel)

Hotteterre :

Cette mesure (...) est ordinairement vive et piquée. On l'emploie dans le début des Ouvertures d'opéra, dans les Entrées de ballet, les Marches, les Bourrées, Gavottes, Rigaudons, Branles, Cotillons etc... (...) On ne la connaît point dans les musiques Italiennes. Si on l'emploie dans des pièces lentes, on doit y mettre un avertissement. On peut dire au reste que cette mesure est proprement celle du C *partagée en deux, et les croches changées en noires :*

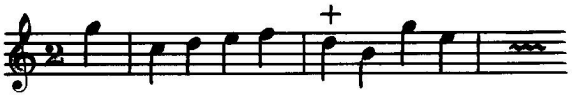
Ouverture, de l'opéra de Phaéton (Lully)



Entrée, du même opéra

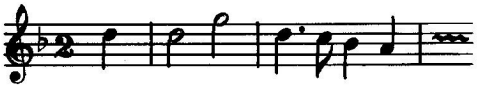
Marche, du même

Bourrée, du même



Gavotte de l'opéra de Roland (Lully)

Rigaudon de l'Europe Galante (Campra)



$\frac{2}{4}$ *Le mouvement de cette sorte de mesure n'est ni trop lent ni trop vif, mais il demande d'être mesuré.* (Choquel)

Hotteterre :

Cette mesure se bat à 2 temps légers. Elle convient aux airs légers et piqués. On l'emploie dans les cantates et sonates plus que dans les motets ni dans les opéra. A la bien considérer, ce n'est proprement que la mesure à 4 temps légers coupée en deux :

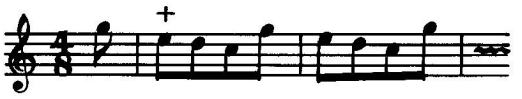
Dans la 1º Cantate de M. Clérambault

D'une Sonate du Sig^r Masciti

(1) Marpurg applique également cette règle à la mesure à ¢

4/8 Hotteterre :
Quelques auteurs l'ont marquée (la mesure du $\frac{2}{4}$) *de cette façon :*

Air de Pâtres : M. de Lulli, dans Roland



Air des Matelots : M. Marais, dans Alcionne

L'Affilard appelle cette mesure : *la mesure à 2 temps précipités,* et ajoute : *cette mesure se marque par un 4 et un 8 et se bat à 2 temps fort vite, de manière qu'on fait une noire dans chaque temps, ou bien l'équivalent :*

2/8 *On pourrait aussi se servir de* $\frac{2}{8}$ *qui (...) se battrait à un temps très léger. Cette mesure conviendrait à certains airs de tambourin et autres de même caractère.*(Hotteterre.)

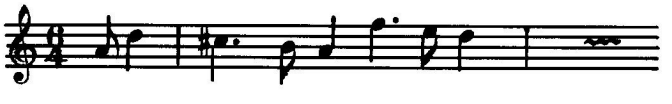
Tambourin DENIS

6/4 Hotteterre :
Cette mesure se bat dans la plus grande pratique à 2 temps (...). Quelques-uns la nomment la mesure à 6 temps graves [1] *; cependant on voit peu d'airs lents composés dans cette mesure, et on en voit au contraire beaucoup de vifs et de légers. (...) On l'emploie dans les reprises d'Ouvertures d'opéra, dans les Loures, les Gigues, les Forlanes, dans quelques Airs de ballet de caractères etc... On la voit rarement dans la musique Italienne :*

Reprise de l'ouverture d'Armide (Lully)

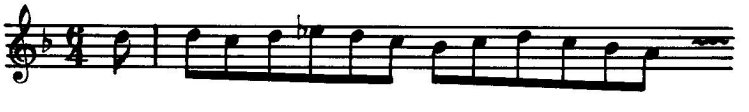
Loure ; elle est de Thétis (Lully)

Gigue, de Roland (Lully)



Forlane, de l'Europe Galante (Campra)

Air des vents, du triomphe de l'Amour (Lully)



(1) Comme par ex. L'Affilard.

On se sert ordinairement de ce triple [1] *pour les mouvements tendres et affectueux, quelquefois et même souvent en France, quoique très abusivement, pour des mouvements rapides et vites.* (Brossard)

Le signe de 6 pour 4 ordonne aux pièces un mouvement fort gai, surtout quand la mesure se doit battre à 2 temps ; mais le 6 pour 8 leur donne le mouvement une fois plus vite, c'est à dire très vite. (Saint-Lambert)

$\frac{6}{8}$ On voit, d'après la définition précédente de Saint-Lambert, que la mesure à $\frac{6}{8}$ indique d'ordinaire un mouvement plus rapide que celle à $\frac{6}{4}$. Comme en témoigne L'Affilard, elle peut se battre *à 6 temps légers :*

mais plus couramment encore à 2 temps :

Hotteterre :

Elle se bat à 2 temps. (...) On l'emploie assez généralement mais principalement dans les cantates et dans les sonates ; elle convient particulièrement aux Gigues etc...

Ce triple [2] *est propre pour les expressions gaies, vives et animées, et se bat par conséquent assez vite.* (Brossard)

LES MESURES A 3 TEMPS

Cette mesure est marquée par un 3, et elle est composée d'un temps fort qui est le premier, d'un temps faible qui est le second, et d'un temps perdu qui le termine. (...) La mesure à 3 temps est la plus variée, et c'est cependant celle dont on a le plus négligé de marquer les divers mouvements par des signes ou des caractères particuliers ; on ne trouve dans tous les auteurs, tant anciens que modernes, que quatre caractères ou signes pour la désigner, savoir : le $\frac{3}{2}$, *le 3 simple, le* $\frac{3}{4}$, *et le* $\frac{3}{8}$. (Denis)

Denis ajoute néanmoins les mesures à $\frac{9}{4}$ et $\frac{9}{8}$, d'un usage peu répandu en France.

$\frac{3}{2}$ *Cette mesure est très usitée ; on l'appelle* ***triple-double*** (ou encore ***triple-majeur***) *parce que son mouvement doit être plus lent du double que celui du triple-simple* (mesure à $\frac{3}{4}$). (Choquel)

---

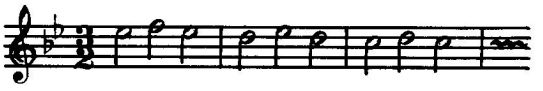
(1) C'est-à-dire la valeur de 2 triolets de noires par mesure.

(2) C'est-à-dire la valeur de 2 triolets de croches par mesure.

Hotteterre :

Cette mesure se bat à 3 temps lents pour l'ordinaire. (...) On l'emploie dans les morceaux pathétiques et tendres, comme Sommeils, Plaintes, Cantates, Graves, dans les Sonates et pour les Courantes à danser etc... :

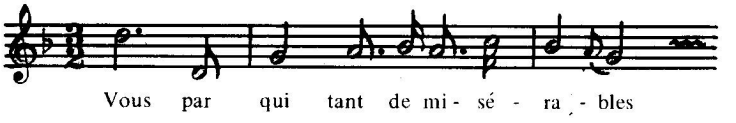
Sommeil de Protée, dans Phaéton (Lully)



Autre de l'Opéra de Persée (Lully)

On la note aussi de cette façon :

Air de la Cantate de M. Bernier



Choquel commente ainsi cette manière particulière de noter la mesure à $\frac{3}{2}$: *On fait quelquefois des croches blanches dans cette sorte de mesure, pour ne pas employer des noires lorsqu'il s'agit de diviser les blanches par rapport au chant ; c'est ainsi que l'a pratiqué Mr Clérambaut dans sa cantate d'Alphée et Aréthuse, de sorte qu'on doit s'attendre à trouver de ces sortes de croches ailleurs.*

$\frac{3}{4}$ ou 3 *Quand on marque ce triple par* $\frac{3}{4}$ *il est propre pour les expressions tendres et affectueuses et le mouvement en doit être modéré, ni trop vite, ni trop lentement. Quand on le marque par un simple 3, le mouvement en est d'ordinaire un peu gai ; c'est ce qui fait qu'on s'en sert communément en France pour les Chaconnes, les Menuets, et autres danses gaies et animées.* (Brossard)

Hotteterre :

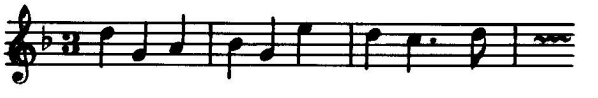
Cette mesure se marque par un 3 ou quelquefois $\frac{3}{4}$. *Elle se bat à 3 temps. Elle est quelquefois fort lente et quelquefois fort vive. On l'emploie pour les Passacailles, les Chaconnes, les Sarabandes, les Airs de ballet, les Courantes à l'italienne, les Menuets, etc...*

Passacaille de l'opéra d'Armide (Lully)

Le m^vt^ en est grave

Sarabande d'Issé (Destouches)

Le m^vt^ en est lent

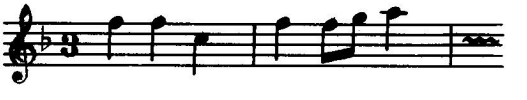


Chaconne de Phaéton (Lully)

Le m^vt^ en est gai

Air de Démons de Thésée (Lully)

Vivement



Menuet de Roland (Lully)

Gai

Courante du Sig^r^ Corelli

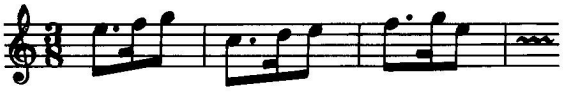
Allegro

3/8 *Aux pièces marquées du signe* $\frac{3}{8}$, *la mesure se bat encore à 3 temps, mais cette mesure n'étant composée que de 3 croches, et n'y en ayant qu'une à mettre sur chaque temps, ils doivent aller encore une fois plus vite que ceux du signe trinaire* (mesure à $\frac{3}{4}$), *c'est à dire très vite : mais à cause de cette grande vitesse, et de la difficulté qu'il y aurait à faire de la main trois mouvements si pressés, on a coutume de ne battre cette mesure, pour ainsi parler, qu'à un temps.* (Saint-Lambert)

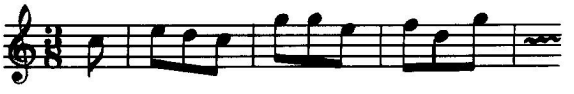
Hotteterre :

Cette mesure, appelée ***triple mineur****, est composée d'une noire pointée etc... Elle se bat à un temps quand elle est dans son véritable mouvement, qui doit être vif. Quelques auteurs l'ont cependant employée dans des airs très lents ; alors on la bat à 3 temps, ainsi que le triple simple* (mesure à $\frac{3}{4}$), *ou même que le triple majeur* (mesure à $\frac{3}{2}$). *Elle convient aux Airs légers, comme Canaries, Passepieds etc...*

Canaries dans Isis (Lully)
(à un temps)



Passepied du temple de la Paix (Lully)
(à un temps)



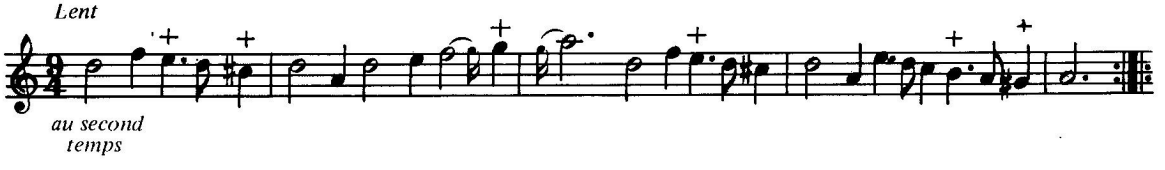
Vivace du Sig^r Corelli op. 5
(à un temps)

Adagio du même, dans l'op. 3
(à 3 temps)

9/4 *La mesure à* $\frac{9}{4}$ *(...) se bat à 3 temps graves.* (Denis)

Ce triple (1) *est propre pour les expressions tendres et affectueuses, et se doit battre modérément, ni trop lentement, ni trop vite.* (Brossard)

Montéclair :



9/8 *La mesure à* $\frac{9}{8}$, *parallèle de la précédente* (à $\frac{9}{4}$) *(...) se bat de même à 3 temps, mais de la moitié plus vite. L'on met 3 croches, ou leur valeur, pour chaque temps.* (Câjon)

Ce triple (2) *est propre pour les expressions vives et gaies et se doit battre vite et gaiement.* (Brossard)

Hotteterre :

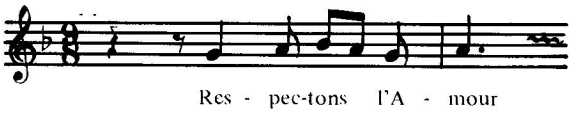
Cette mesure se bat à 3 temps (...). On l'emploie quelquefois dans les Cantates,

(1) C'est-à-dire la valeur de 3 triolets de noires par mesure.

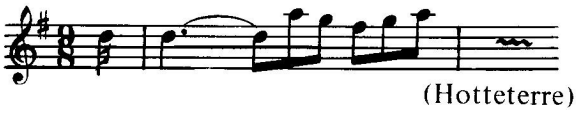
(2) C'est-à-dire la valeur de 3 triolets de croches par mesure.

mais plus souvent dans les Sonates, et surtout dans les Gigues. On ne la pratique communément en France que depuis quelque temps :

1º cantate de M. Bernier



Gigue du Sigr Masciti



(Hotteterre)

Montéclair :

On peut aussi chanter cet air d'un mouvement lent et tendre.

Mentionnons, enfin, trois mesures exceptionnelles désignées par Hotteterre et Brossard :

$\frac{3}{16}$ *Ce triple* (1) *est propre pour les expressions fort vites et fort rapides.* (Brossard)

Trait Hotteterre le R.

Badinez (à 1 temps)

$\frac{6}{16}$ *Ce triple* (2) *est pour les mouvements et les expressions de la plus grande rapidité : ce que les Italiens marquent par le terme superlatif de* ***prestissimo.*** (Brossard)

Trait Hotteterre le R.

Gay et doubles croches égales (à 3 temps, ou mieux à 1 temps)

$\frac{9}{16}$ *Ce triple* (3) *est proprement pour les expressions très-vites et très-rapides.* (Brossard)

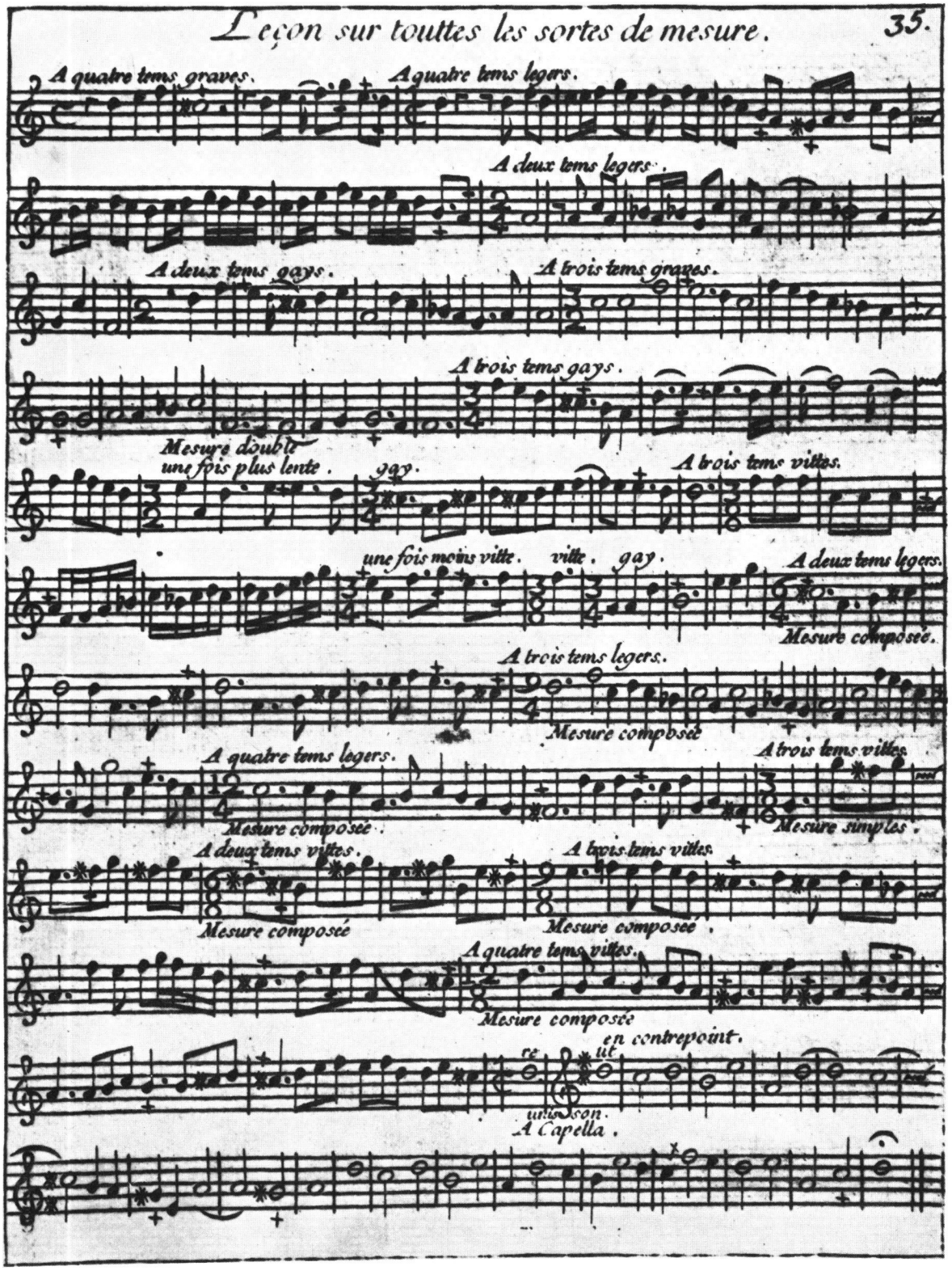
Traits Hotteterre le R.

Rondement (à 3 temps)

Rondement (à 3 temps)

(1) C'est-à-dire la valeur d'un triolet de doubles croches par mesure.
(2) C'est-à-dire la valeur de 2 triolets de doubles croches par mesure.
(3) C'est-à-dire la valeur de 3 triolets de doubles croches par mesure.

Montéclair. Principes de musique. (1736)



LE PHRASÉ

Les silences d'articulation – Les notes détachées – Les liaisons – Les notes inégales – Les notes surpointées

LES SILENCES D'ARTICULATION

En règle générale, dans la musique Baroque, les notes étaient tenues moins longtemps que ne l'indique leur notation. Cette "aération" maintenue entre les notes se nomme **silence d'articulation.**

Il ne faut pas que les notes semblent collées ensemble. (Quantz)

Engramelle explique cet usage en détails : *Les notes dans la musique indiquent bien précisément la valeur totale de chaque note ; mais leurs véritables tenues et la valeur de leurs* **silences** *qui en font partie et qui servent à les détacher les unes des autres, ne sont indiquées par aucun signe (...). Cependant elles ne s'expriment pas toutes de la même façon dans l'exécution ; et celles même de valeur égale, sont dans le cas d'être exécutées d'une manière toute différente (...).*

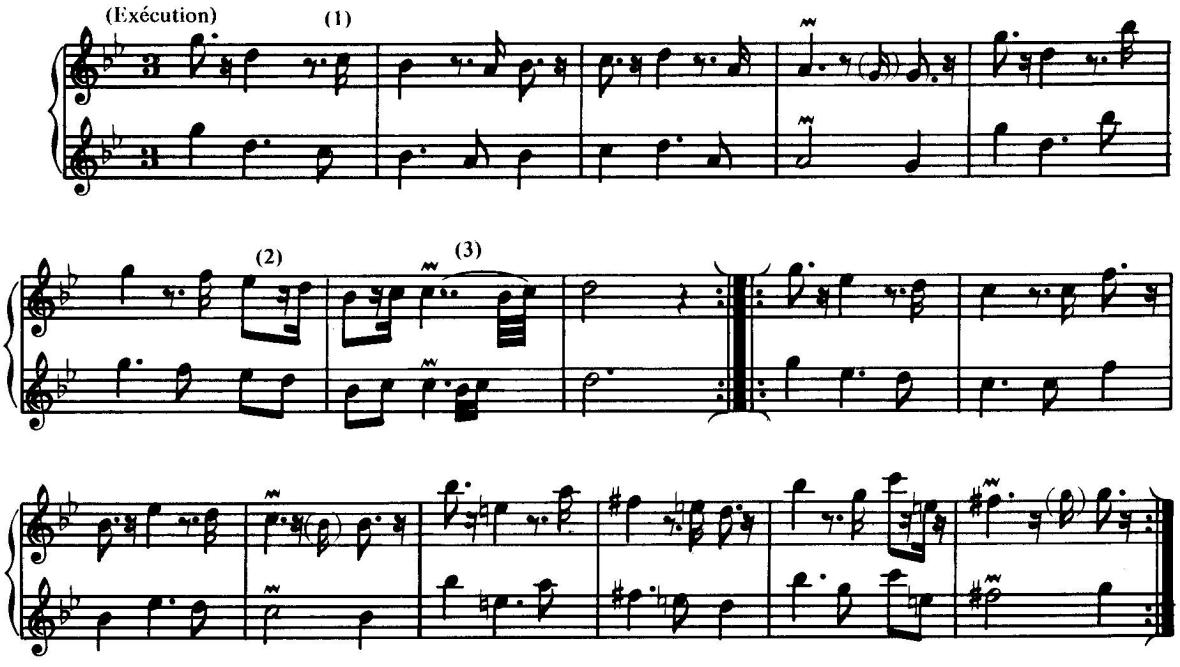
Toutes les notes dans l'exécution, qu'elles soient cadencées, martelées ou non, sont partie en ***tenue*** *et partie en* ***silence*** *; c'est à dire qu'elles ont toutes une étendue déterminée de* ***silence****, lesquels réunis font la valeur entière de la note. La partie que j'appelle* ***tenue*** *ou* ***son****, occupe toujours le commencement de la note ; et la partie que j'appelle* ***silence*** *la termine. La* ***tenue*** *est plus ou moins longue suivant le caractère de la note ; et la longueur du* ***silence*** *dépend de la longueur de la* ***tenue*** *(...). Ces* ***silences*** *à la fin de chaque note en fixent pour ainsi dire l'articulation et sont aussi nécessaires que les* ***tenues*** *mêmes ; sans quoi l'on ne pourrait les détacher les unes des autres ; et une pièce de musique, quelque belle qu'elle soit, n'aurait sans ces* ***silences d'articulation****, pas plus d'agrément que les chansonnettes poitevines exécutées sur d'insipides musettes, qui ne donnent que des sons bruyants et inarticulés.*

On distingue encore les notes en ***tenues*** *et en* ***tactées*** *: les* ***tenues*** *sont celles qui se font entendre pendant la majeure partie de leur valeur, et dont les* ***silences*** *sont en conséquence fort courts ; les* ***tactées****, au contraire, sont celles dont la tenue est très courte, de façon à ne marquer que le tact de la note et dont la fin est conséquemment terminée par un* ***silence*** *considérable (...). Il n'est même pas de modules de cadences qui ne soient séparés par de très petits intervalles très courts entre la levée et la pose des doigts sur les touches : ce sont tous ces intervalles plus ou moins longs, que j'appelle les* ***silences d'articulation*** *dans la musique, dont aucune note n'est exempte.*

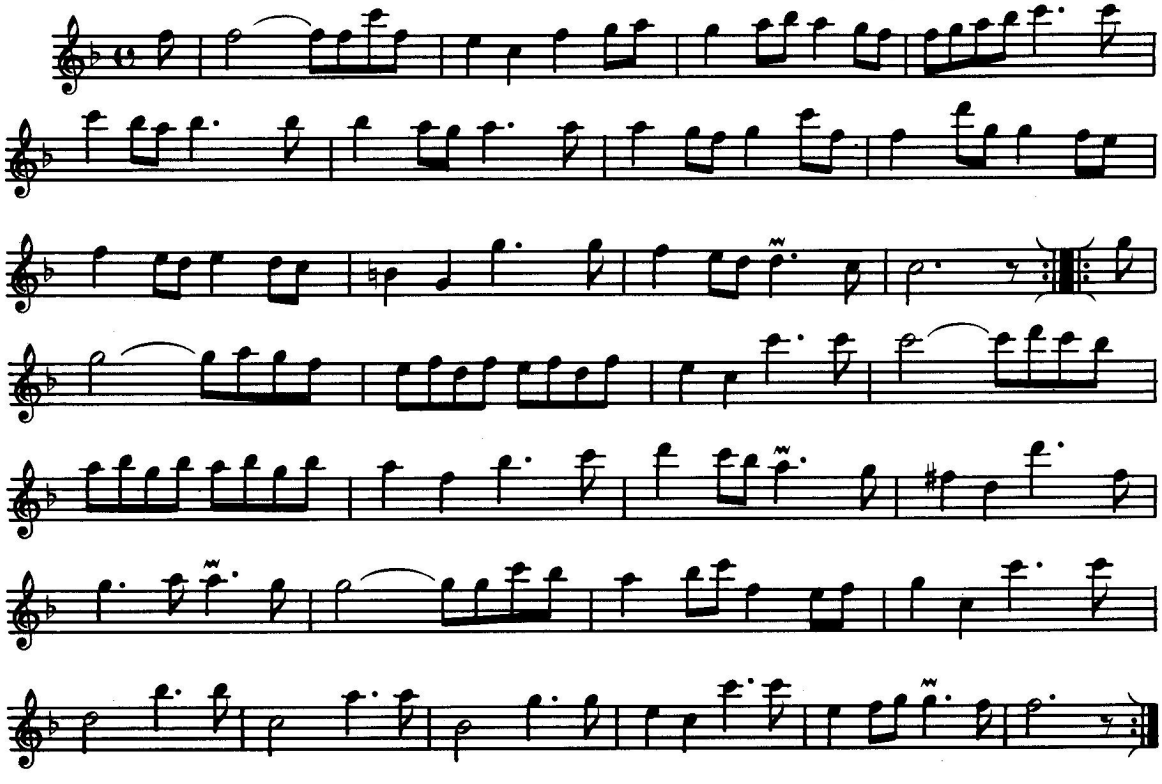
Autrement dit, et pour résumer Engramelle, chaque note doit être écourtée d'un silence variable selon la durée de la note et selon le caractère de la pièce. C'est une règle générale de la musique ancienne, tant française qu'étrangère, pratiquée dans l'exécution, mais difficilement notable dans l'écriture (comme la majorité des autres règles d'interprétation).

Dans les 2 pièces ci-dessous, on s'efforcera de respecter un silence d'articulation après chaque note, mais en évitant un jeu trop piqué et sec. Il faut au contraire que chaque note rebondisse : pour cela, il est nécessaire d'en adoucir l'attaque et l'arrêt en leur évitant tout tranchant. Dans la Sarabande nous donnons une traduction approximative de ce que doivent être les silences d'articulation (on voit la complication d'écriture qu'aurait représenté leur notation...). Dans l'Allemande qui suit, l'interprète prendra soin d'établir lui-même ces silences. Ceux-ci s'appliquent également à des pièces plus rapides, comme le précise Engramelle, et sont alors écourtés en rapport avec la durée de la note.

Sarabande : A. Van HEERDE (1ère moitié du XVIIIe S.)



Allemande : D. DEMOIVRE (1ère moitié du XVIIIe S.)



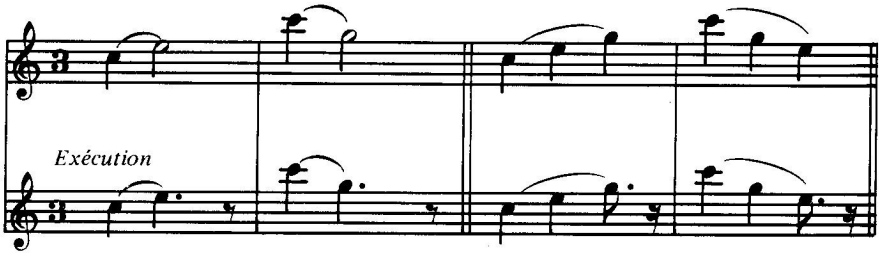
(1) Voir notes surpointées, p. 27

(2) Voir notes inégales, p. 20

(3) Voir notes surpointées, p. 28 (ex. 3 et 4)

Dans un groupe de notes liées, la dernière de celles-ci n'échappe pas à la règle du silence d'articulation, comme l'indique Dom Bedos :

Liaison de 2 notes *Liaison de 3 notes*



LES NOTES DÉTACHÉES

En dehors de l'usage habituel des silences d'articulation, les compositeurs pouvaient désirer un détaché plus prononcé pour certaines pièces. En ce cas, ils le spécifiaient en toutes lettres ou l'indiquaient par des tirets (ou parfois par des points [1] au-dessus des notes.

***Détacher les notes**, c'est lorsqu'on partage une note en deux autres d'égale valeur et en même degré, et que l'on n'en fait sonner que la première :*

La pause tient ici la place de la 2ème note. Quand ce détaché n'est pas exprimé par des pauses comme dans l'exemple précédent, on l'indique par des points ou par de petites lignes [2] *au-dessus de la note qui ne doit être entendue qu'à demi, comme il a été dit ci-dessus.* (Marpurg)

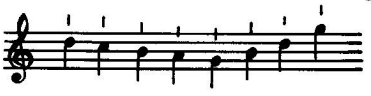
Dans l'exemple suivant, le mot *détachez* sous-entend un point ou un tiret sur chaque note :

---

(1) Il convient de ne pas confondre les points sur les notes signifiant "notes détachées" et les mêmes points signifiant "notes égales". Voir paragr. "notes inégales" p. 20.

(2) Marpurg ne semble pas établir de différence entre points et tirets *(petites lignes, traits)*. Les tirets indiquent pourtant parfois un détaché plus prononcé que les points : *"Lorsqu'il y a des points dessus les notes, il faut les toucher ou pousser par un coup d'archet très court, qui ne soit pourtant pas proprement détaché."* (Quantz)

Quantz ajoute : *S'il y a encore un arc* (liaison) *dessus les points, il faut prendre toutes les notes, tant qu'il y en a, sous un même coup, et marquer chacune par un pressement d'archet,* ce que Bordet définit par *notes perlées : Il faut seulement augmenter le son sur chaque note pointée comprise sous le signe et ne les point détacher.*



Pour les notes surmontées de tirets, Bordet précise : *Il faut piquer et couper le son de chacune de ces notes sans avoir égard à leur valeur.* (Méthode raisonnée pour apprendre la musique, 1755).

Gracieusement : A. DANICAN - PHILIDOR (1712)

Les notes égales (1) *et détachez*

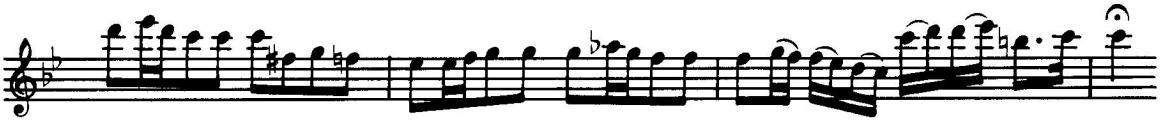
Lorsque le mot de ***staccato*** *se trouve auprès d'une pièce, toutes les notes se jouent d'un coup d'archet court et détaché (...). On a coutume de mettre des traits dessus les notes qui doivent être jouées* ***staccato*** *(...). Il faut les faire entendre seulement la moitié du temps qu'elles durent selon leur valeur (...). Ainsi les noires deviennent croches, les croches doubles croches etc...* (Quantz)

Aria : J. S. BACH - Cantate BWV 127 (1725)

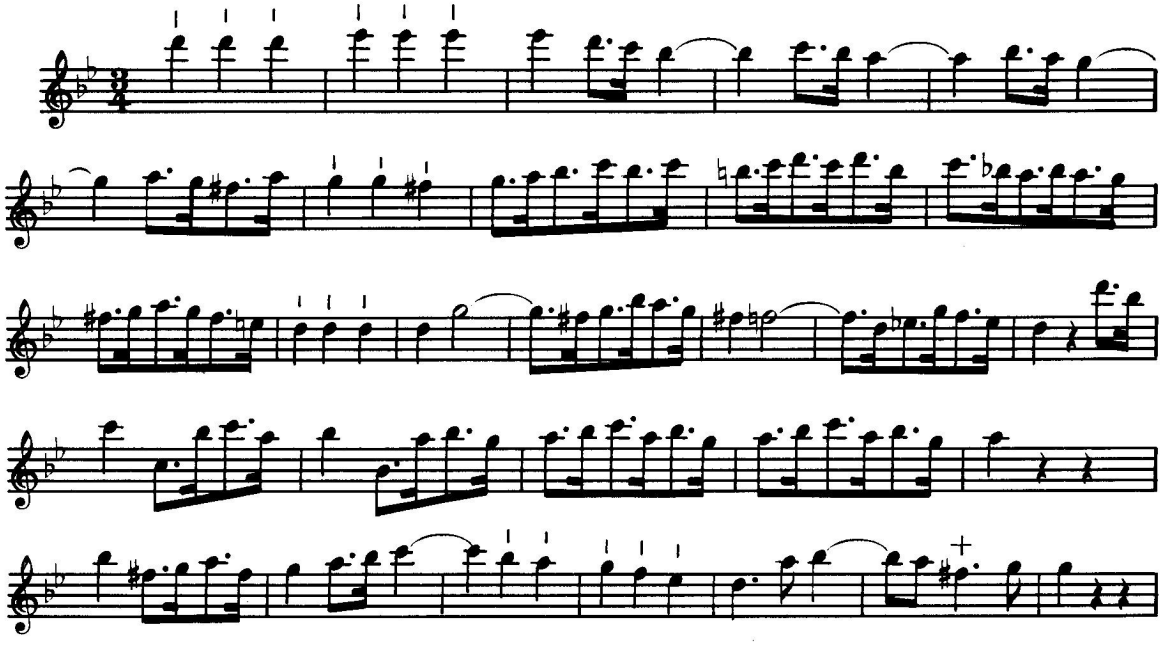
simile

staccato

(1) Voir paragr. "notes inégales" p. 20



Grave : J. F. FASCH (1688-1758)



LES LIAISONS

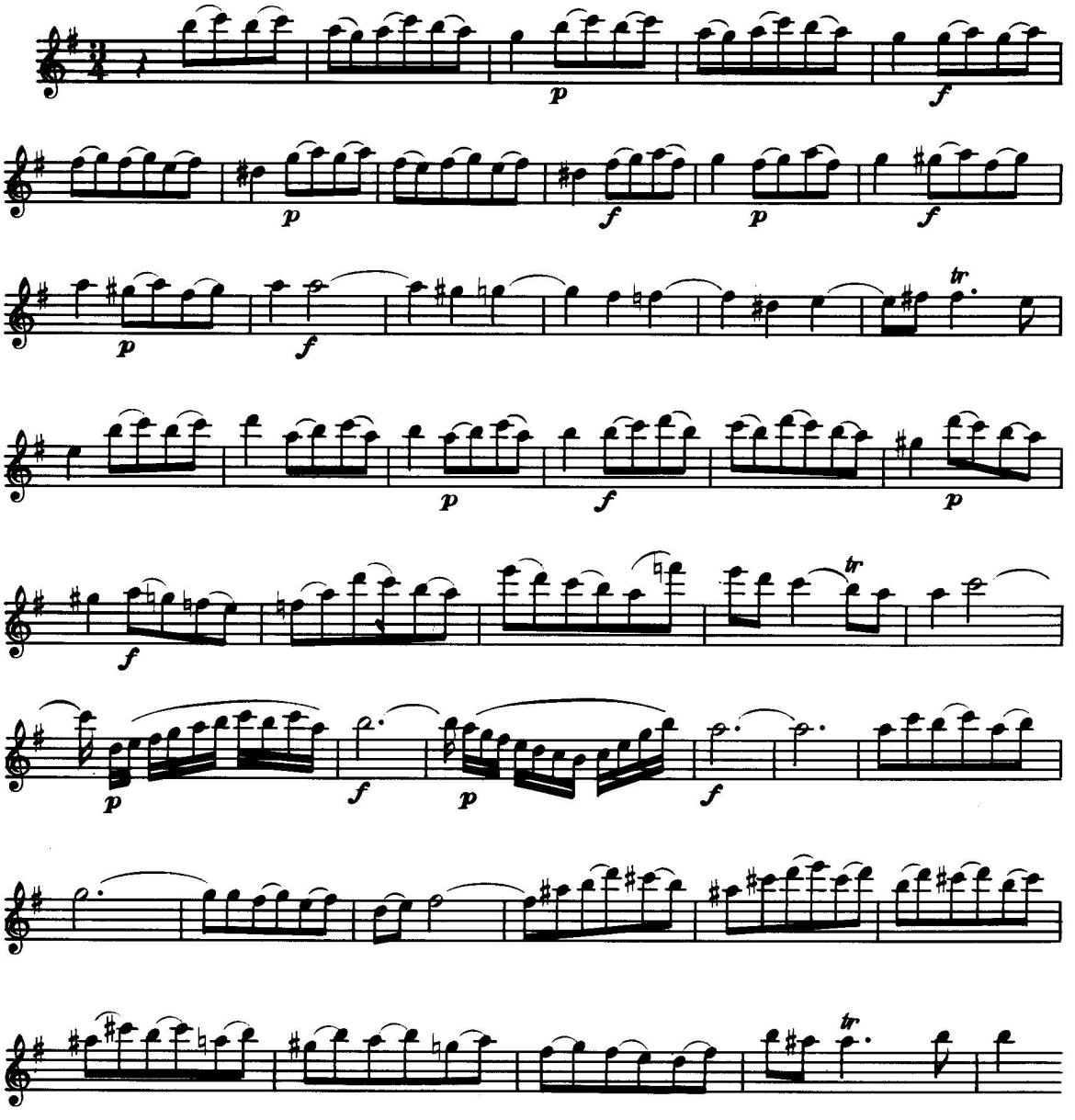
Dans ce style d'exécution très articulé et "aéré" (nous avons vu l'importance des silences d'articulation...) qui caractérise la musique de cette époque, l'emploi des liaisons est beaucoup plus restreint qu'il ne le sera à l'époque Classique et surtout Romantique.

Différents cas se présentent selon que le compositeur indique les liaisons en totalité, partiellement, ou... ne les indique pas :

Liaisons indiquées en totalité.

Il arrive que le compositeur note lui-même *toutes* les liaisons qu'il désire, sans qu'il soit nécessaire, alors, d'en ajouter :

Andante : J. S. BACH (1721)



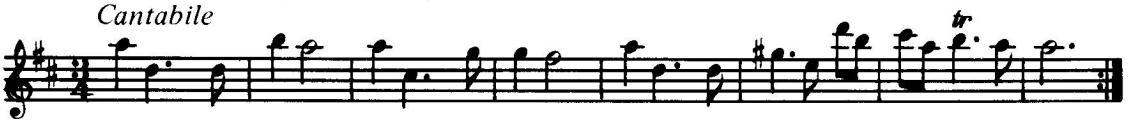
Absence complète ou partielle de liaisons : faut-il en mettre ?

Mais très souvent, les compositeurs n'indiquent pas les liaisons, laissant à l'interprète le soin de déterminer si le texte musical en nécessite ou non. Il est bon, alors, de se rappeler la mise en garde de Quantz : *Il ne faut pas que les notes semblent collées ensemble.*

Ainsi, dans l'exemple suivant, toute liaison semble superflue :

Andante : VIVALDI (1678-1741)

Cantabile



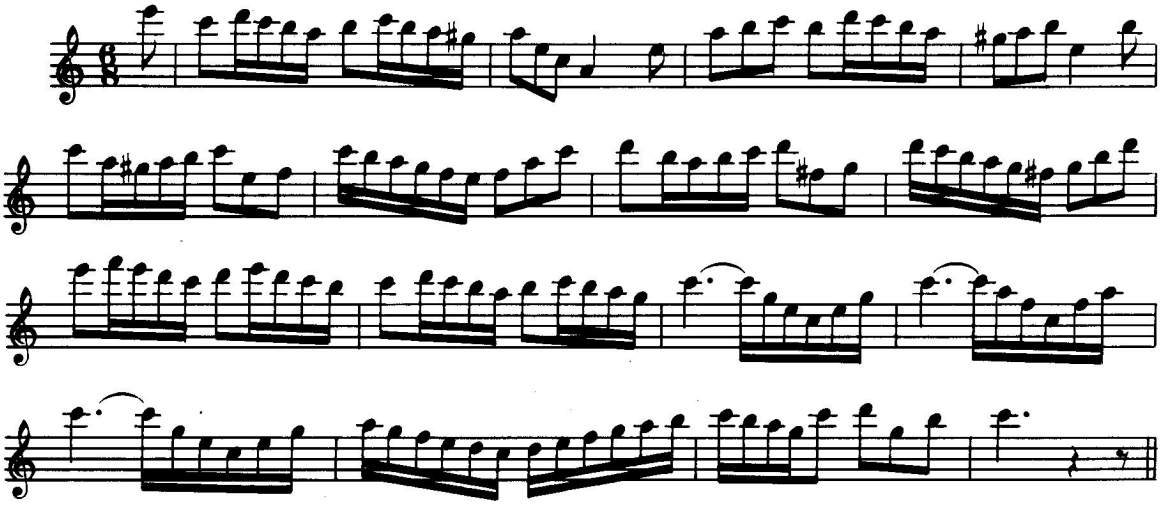
Par contre, dans l'allegro ci-dessous, la rapidité et l'articulation des phrases peuvent autoriser des liaisons que nous proposons ici en pointillé (les liaisons de plein trait sont originales) :

Allegro non molto : A. VIVALDI (1678-1741)

De même, dans l'exemple suivant, Telemann n'indique que peu de liaisons. Hormis celles-ci, on peut choisir entre une interprétation entièrement détachée et une interprétation agrémentée de quelques liaisons déterminées par l'articulation, l'expression et la rapidité des phrases.

Dans l'extrait suivant, le choix en est laissé à l'interprète :

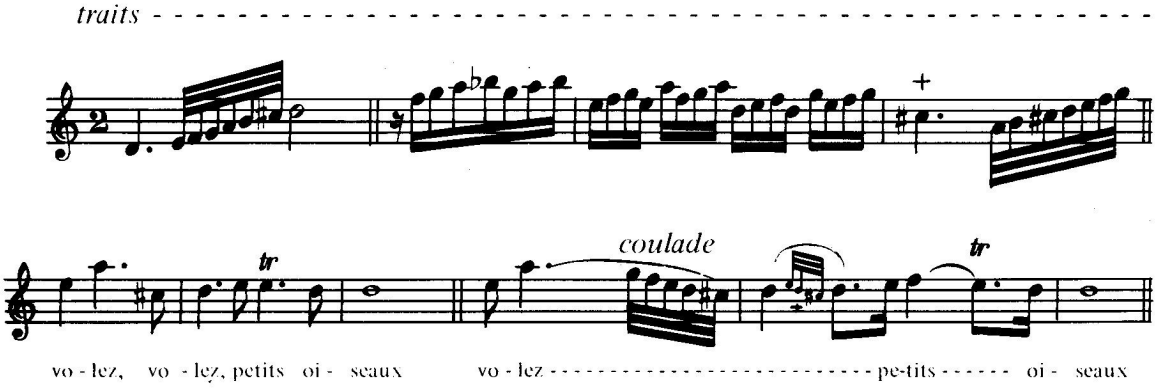
(Allegro) : G. F. TELEMANN (vers 1716)



Le trait (détaché) et la coulade (1)

Mais l'absence de liaison peut aussi indiquer, de la part du compositeur, le désir d'une exécution entièrement détachée, comme dans le **trait** que Montéclair définit ainsi : *Le trait demande un coup d'archet, ou un coup de langue aux instruments à vent, pour chaque note, et la coulade fait passer toutes ces notes d'un seul coup d'archet, d'un seul coup de langue, ou sur une même syllabe :*

MONTECLAIR



Une succession de notes rapides peut donc, selon le caractère de la pièce, nécessiter une exécution détachée : ... *lorsqu'il y a trois ou plus de triples croches après un point ou une pause (...) on les joue alors dans la dernière vitesse* (2), *comme cela se trouve souvent dans les Ouvertures, Entrées et Furies. Il faut pourtant qu'on donne à chacune de ces notes vites son coup d'archet à part* (3) *et on ne peut presque rien couler.* (Quantz)

---

(1) voir aussi la coulade p. 35

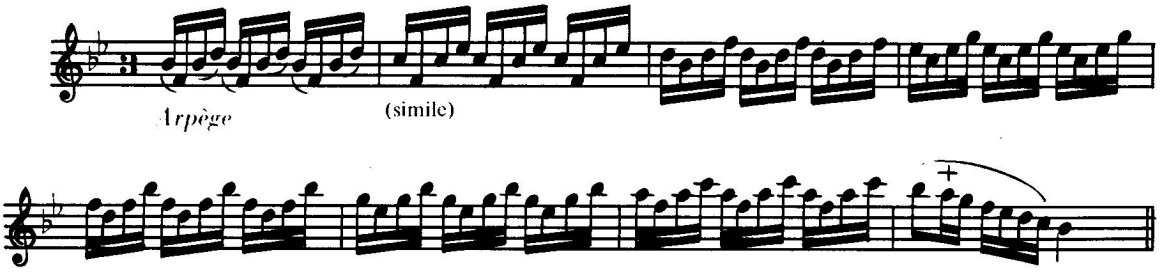
(2) voir paragr. "notes surpointées" p. 27

(3) Ce que Quantz dit ici pour les instruments à cordes peut également s'appliquer aux instruments à vent et particulièrement à la flûte, le détaché étant alors effectué par un double coup de langue très rapide.

Liaisons à compléter selon l'articulation désignée.

Lorsque la nature des traits est identique, le compositeur n'indique souvent les liaisons qu'au début de ceux-ci. Il convient alors d'appliquer l'articulation désignée à toute la phrase :

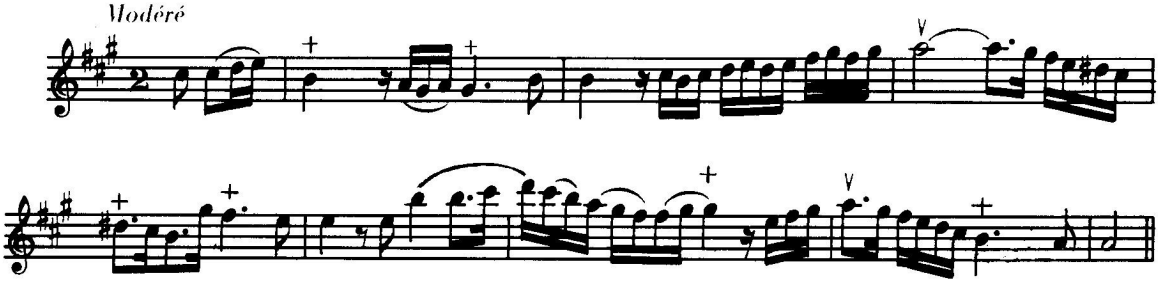
Trait : HOTTETERRE le R.



Alternance des passages liés et détachés.

Il peut se trouver, comme chez Hotteterre par exemple, que le compositeur indique des liaisons sur certains traits et pas sur d'autres. Il semble alors logique de respecter son écriture : *Les notes qu'il faut couler doivent être jouées comme on les trouve écrites, parce qu'on cherche souvent par là un tout d'expression singulier. Mais aussi il ne faut pas couler celles qui doivent être poussées.* (Quantz)

Prélude : HOTTETERRE le R.



N.B. Une certaine liberté, toutefois, est laissée à l'exécutant pour modifier l'articulation indiquée par le compositeur, ainsi que l'autorise Bordet : *Quoique j'aie presque toujours lié les deux premières croches de chaque mesure ou de chaque temps, on sera le maître de les détacher toutes, ou de les couler de deux en deux, surtout pour le pardessus et le violon, afin de faciliter le coup d'archet ("6 sonates à 2 traversières, pardessus de violes et tous instruments égaux").* Cette liberté doit cependant être prise exceptionnellement et avec beaucoup de prudence, devant être limitée aux seuls cas de difficultés instrumentales particulières.

On voit donc que l'ajout éventuel de liaisons (non indiquées par le compositeur) est fonction du contexte musical, mais qu'en règle générale l'interprète ne doit en user qu'avec un grand discernement, ayant toujours en mémoire – citons-le à nouveau ! – l'avertissement de Quantz : *il ne faut pas que les notes semblent être collées ensemble.*

LES NOTES INEGALES

L'inégalité des notes est un mode d'exécution procurant à celles-ci une sorte de balancement, destiné à *leur donner plus de grâce* (Saint-Lambert), *ce qui lie le chant et le rend plus coulant.* (Choquel)

Cette inégalité n'est pas propre à la seule musique Baroque. On la retrouve dans les musiques plus anciennes [1], Occidentales et Orientales, et actuellement dans diverses formes musicales (musique populaire, jazz etc...). L'époque Baroque en a fait toutefois un usage quasi systématique. Citons la définition de Quantz :

Il faut que dans les pièces d'un mouvement tempéré ou même dans l'adagio, les notes les plus vites soient jouées avec quelqu'inégalité, bien qu'à la vue elles paraissent être de même valeur ; de manière qu'il faut à chaque figure appuyer sur les notes frappantes (fortes), *savoir la première, troisième, cinquième et septième, plus que sur celles qui passent, savoir la deuxième, quatrième, sixième et huitième, quoiqu'il ne faille pourtant pas les soutenir aussi longtemps que si elles étaient pointées. Cela n'a pourtant pas plus lieu d'abord que ces notes se trouvent mêlées avec des figures de notes encore plus vites ou une fois plus courtes de la même mesure ; car alors il faudra jouer les dernières de la manière que nous venons d'enseigner.* [2]

Si par exemple on voulait jouer les doubles croches (suivantes) *lentement dans la même valeur, cette expression ne serait point si agréable qu'elle l'est si on appuie un peu sur la première et la troisième des quatre notes, et que l'on donne leur ton un peu plus fort que celui de la deuxième et quatrième note :*

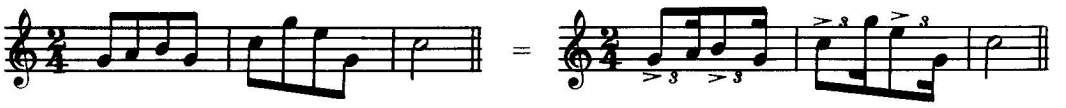
Mais on excepte de cette règle, premièrement les passages vites dans un mouvement très vite où le temps ne permet pas de les jouer inégalement, et où l'on ne peut appuyer et employer de la force que sur la première note des quatre (...) (voir plus loin le 2º ex. de Naudot).

Cette définition résume les points principaux de l'inégalité commentés par les musiciens des XVIIe et XVIIIe siècles, à savoir :

— L'inégalité consiste à allonger et appuyer les notes de deux en deux : une longue – une brève. Cette inégalité est difficilement notable. Très schématiquement et en généralisant, elle peut se traduire approximativement ainsi :

(1) Dès 1550, en France, Loys Bourgeois en fait mention dans son traité *"Le droict chemin de musicque"*.

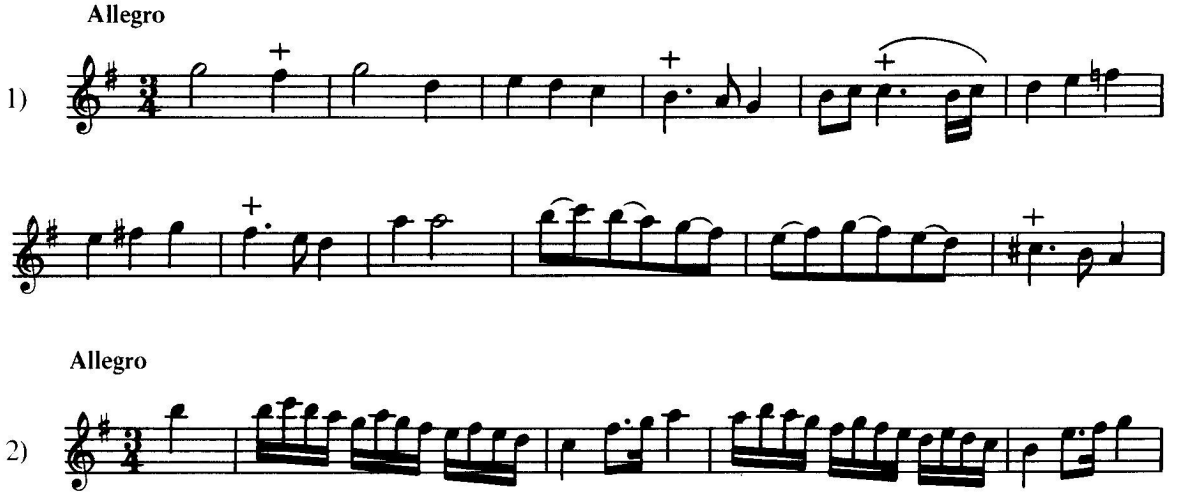
(2) Voir également sur ce point la remarque de Câjon p. 24.



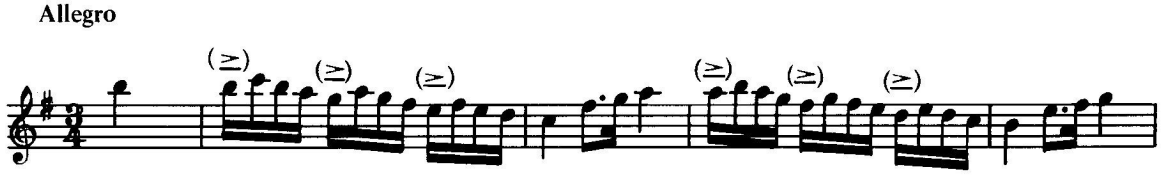
– Ce sont les valeurs les plus brèves d'un même mouvement (ou, à l'intérieur d'un mouvement, celles d'un même passage) qui sont inégalisées [1] (exception faite des notes considérées comme agréments. Voir p. 27).

Les deux exemples ci-dessous sont extraits du 1er mouvement d'un concerto de J. C. Naudot : sont inégales, les croches dans le 1er exemple et les doubles croches dans le 2ème exemple :

J. C. NAUDOT (vers 1741)



– L'inégalité est appliquée à tous les mouvements (permettant d'inégaliser les notes de deux en deux), exception faite de ceux trop rapides pour qu'elle soit pratiquable (voir p. 25 les autres exceptions). C'est alors seulement la 1ère note des groupes qui est allongée et appuyée. Ainsi, dans le précédent extrait du concerto de Naudot, si la rapidité du tempo adopté ne permet pas d'inégaliser les doubles croches, celles-ci pourront être rendues ainsi :



N.B. Seule une grande rapidité d'exécution peut donc empêcher ici d'inégaliser les doubles croches de deux en

(1) Toujours sur ce point, voir la remarque de Cajon p. 24.

deux, car n'oublions pas l'avertissement de Montéclair : *En quelque mesure que ce puisse être, les notes dont il faut quatre pour remplir un temps, sont toujours inégales.*

Différents degrés d'inégalité

Quand on doit inégaliser les notes, c'est au goût à déterminer si elles doivent être peu ou beaucoup inégales : il y a des pièces où il sied bien de les faire fort inégales, et d'autres où elles veulent l'être moins ; le goût juge de cela comme du mouvement.
(Saint-Lambert)

Engramelle définit ainsi les différents degrés d'inégalité :

Il est une observation essentielle à faire sur les croches qui s'exécutent souvent inégalement de deux en deux. Les papiers notés ne nous indiquent pas quelle est la valeur de cette différence ; si elle est de la moitié, du tiers ou du quart : il serait cependant essentiel de la fixer : car si l'on suivait exactement dans le notage la valeur des croches comme elles sont indiquées sur les papiers de musique, elles seraient toutes égales en ***durée****, en* ***tenue*** *et en* ***silence****, et c'est ce qui arrive rarement dans l'exécution (...)*

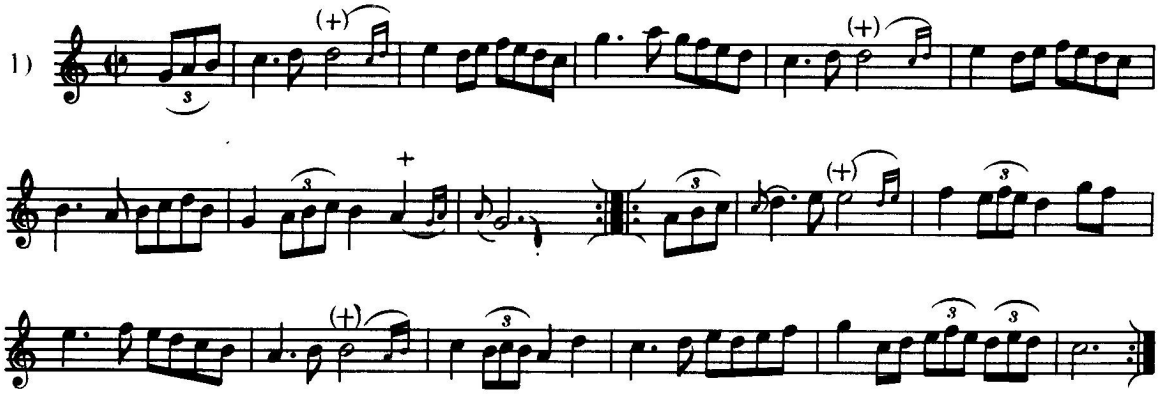
Les croches inégales se marquent de deux en deux (...) dont la première (...) est plus longue, et la seconde (...) est plus courte : mais quelle est cette différence de la plus longue à la plus courte ?

Il est des cas où cette différence est de la moitié, en sorte qu'il faut exécuter les premières comme si elles étaient croches pointées et les secondes doubles croches ; d'autres où la différence est d'un tiers comme si la première valait deux tiers de noire et la seconde l'autre tiers ; d'autres enfin où cette différence, moins sensible, doit être comme de 3 à 2, en sorte que la première vaudra 3/5 de noire et la seconde 2/5.

Voici deux exemples d'inégalité cités par Engramelle qui se rapportent, l'une au premier cas (inégalité prononcée), l'autre au troisième cas (inégalité légère) :

Inégalité prononcée :

La Marche du Roy



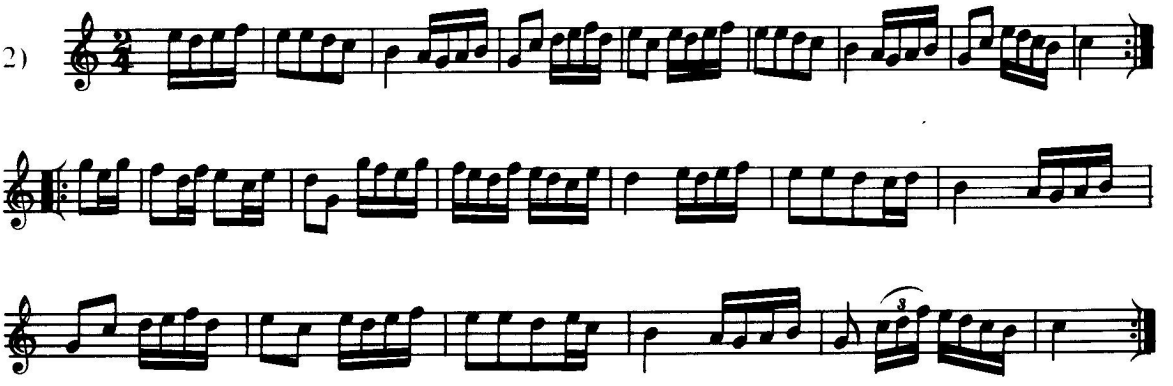
Parlant des croches, Engramelle indique : *C'est comme si les premières étaient croches pointées et les secondes doubles croches. Quant aux tiers de croches* (triolets), *on les fera égales.* Ce qui donne :

N.B. L'interprète établira de lui-même les silences d'articulation. De même dans l'exemple suivant.

Inégalité légère :

La Fontaine de Jouvance

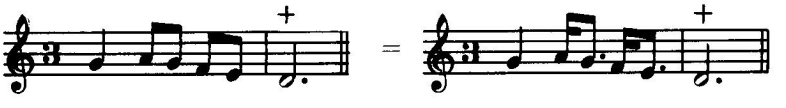
2)



Les doubles croches sont inégales comme de 3 à 2 précise ici Engramelle. Cette inégalité peut se traduire ainsi :

Inégalité inversée :

Parfois l'inégalité peut être inversée *en faisant le premier* (demi-temps) *plus court que le second :*



LOULIÉ

Cette forme d'inégalité moins usitée que la première n'est pas sans rappeler la *chute* (voir p. 34) et s'applique surtout aux mouvements rapides.

On voit donc que l'inégalité peut revêtir diverses formes et qu'elle est variable selon le caractère et la rapidité d'une pièce. Il faut prendre garde, par conséquent, que cette inégalité ne soit rendue d'une manière systématique et monotone qui rendrait l'interprétation aussi plate qu'avec des notes jouées strictement égales. Là encore, le bon goût et la musicalité demeurent les seuls critères.

Nous regroupons dans le tableau suivant les valeurs devant être inégalisées (pointées) selon les principales mesures où elles se trouvent et d'après les définitions de Câjon et d'Hotteterre qui résument celles de leurs contemporains :

TABLEAU DES VALEURS A INEGALISER DANS LES PRINCIPALES MESURES
selon Câjon et Hotteterre

Mesures à 4 temps :

C	*Les croches y sont égales et les doubles croches inégales* (Câjon)
$\frac{12}{4}$	*Les croches y sont inégales* (Câjon)
$\frac{12}{8}$	*Les croches y sont égales et les doubles croches inégales* (Câjon)

Mesures à 2 temps :

¢, 2 et $\frac{2}{2}$	*Les croches s'y passent inégales* (Câjon)
$\frac{2}{4}$ et $\frac{4}{8}$	*Les croches simples y sont égales, pour l'ordinaire, et les doubles pointées* (Hotteterre)
$\frac{2}{8}$	*On pourrait aussi se servir de $\frac{2}{8}$ qui serait composé de 2 croches égales, ou 4 doubles croches inégales* (Hotteterre)
$\frac{6}{4}$	*Les croches y sont inégales* (Câjon)
$\frac{6}{8}$	*Les croches y sont égales et les doubles croches inégales* (Câjon)

Mesures à 3 temps :

$\frac{3}{2}$	*Les croches s'y passent inégales, et lorsque les croches ne sont pas employées dans cette mesure, ce sont les noires qui se passent inégales* (Câjon)
3 et $\frac{3}{4}$	*Les croches y sont inégales* (Câjon)
$\frac{3}{8}$	*Les croches simples y sont égales, et les doubles pointées* (Hotteterre)
$\frac{9}{4}$	*Les croches y sont inégales* (Câjon)
$\frac{9}{8}$	*Les croches y sont égales et les doubles croches inégales* (Câjon)

(Remarque) :

Lorsque dans un chant il y a des notes de moindre valeur que celles qui sont prescrites ***inégales*** *par le genre de mesure dans lequel est ce chant, alors comme ces notes de moindre valeur doivent être* ***inégales****, celles qui par la nature de la mesure devaient l'être, deviennent égales.*

Ainsi, dans un chant dont la mesure est $\frac{3}{2}$, si l'on a employé des doubles croches, alors les croches deviennent égales ; il en est de même pour toutes les mesures où les croches sont prescrites inégales.

Par la même raison, dans toutes les mesures où les doubles croches devraient être ***inégales****, ces doubles croches deviennent* ***égales*** *lorsque le chant porte des triples croches. Cette règle s'étendrait même sur les triples croches si un chant portait habituellement des quadruples croches.* (Câjon)

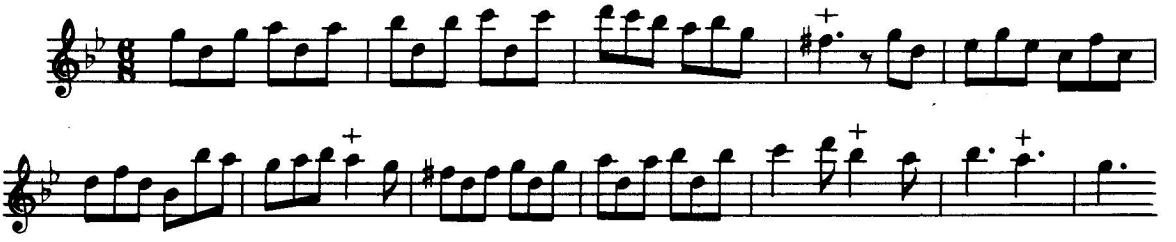
Exceptions à la règle d'inégalité.

La règle d'inégalité est générale, sauf dans les cas suivants :

– **indication contraire du compositeur** ("croches égales" etc...)

– **lorsque les notes se passent par trois**, ne permettant donc pas l'inégalisation de deux en deux : *Toutes les notes, de quelque valeur qu'elles soient, et qui, soit par la nature de la mesure soit accidentellement, se passent de trois en trois, sont toujours égales.* (Câjon) :

Gigue : E. F. DALL'ABACO (1675-1742)



– **lorsque le tempo est trop rapide** pour que l'inégalité par deux soit exécutable ou perçue (voir p. 21).

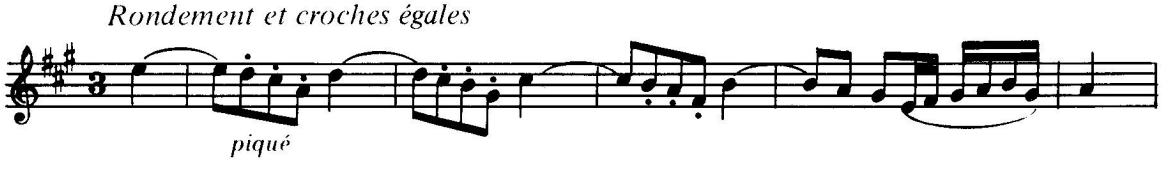
– **notes répétées** : *Il faut aussi faire la même exception lorsque plusieurs notes se suivent sur un même ton.* (Quantz) :

Allemande : J. C. SCHICKHARDT (1670 ? - 1740)

– **notes surmontées de points ou de tirets** : *On en doit excepter les notes sur lesquelles il y a des traits ou des points.* (Quantz)

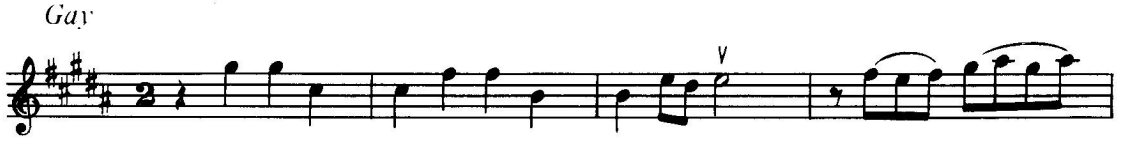
Quand on trouve des croches ou bien des doubles croches avec un point dessus ou dessous, il faut en ce cas les faire égales et détachées. (Denis) :

Trait : HOTTETERRE le R.



– **notes liées** : *(...) quand il y a un arc* (liaison) *sur des notes dont le nombre excède celui de 2, savoir 4, 6 ou 8.* (Quantz) :

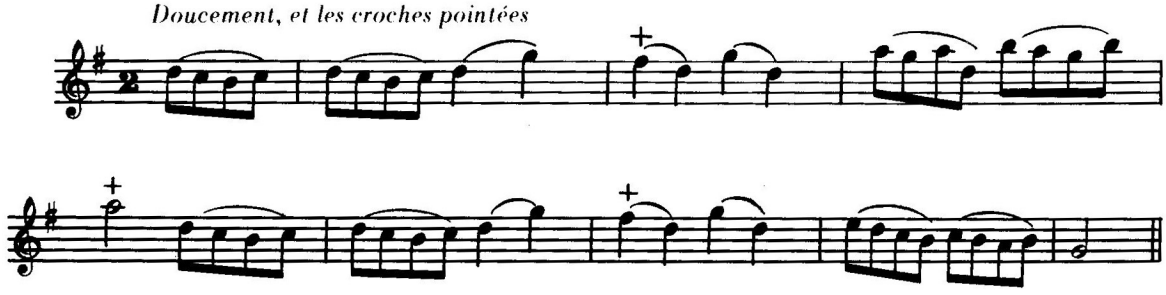
Trait : HOTTETERRE le R.



N.B. – Il arrive cependant qu'un nombre de notes liées supérieur à 2 n'empêche pas toujours une certaine inégalité, comme le demande Hotteterre dans l'exemple suivant :

Musette : HOTTETERRE le R.

Doucement, et les croches pointées



– **succession d'intervalles brisés :**

Fugue : HOTTETERRE le R.

Gay, et croches égales

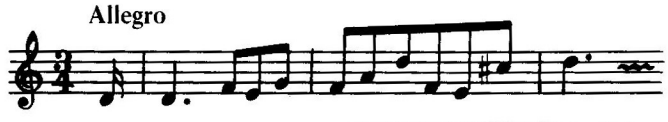
Couplet de la Passacaille d'Armide (Lully)

Ce qui fait que les croches sont égales dans cette occasion, c'est premièrement de ce qu'elles sautent par intervalles, et par dessus cela de ce qu'elles sont mêlées avec des doubles croches. (Hotteterre le R.)

Autre exemple dans la musique Italienne avec les croches égales :

Courante du Sig^r CORELLI

Allegro



(HOTTETERRE le R.)

– *les basses des sarabandes quand elles sont toutes croches :* (Hotteterre)

Sarabande A.D. PHILIDOR (1712)

les notes égales

– **valeurs brèves correspondant à des ornements :**

Trait : HOTTETERRE le R.

Gravement

(égales) (égales) (égales) (égales) (égales)

Remarque : Les Italiens font un usage moins important de l'inégalité. Selon J. J. Rousseau : *Dans la musique italienne toutes les croches sont toujours égales, à moins qu'elles ne soient marquées "pointées".*

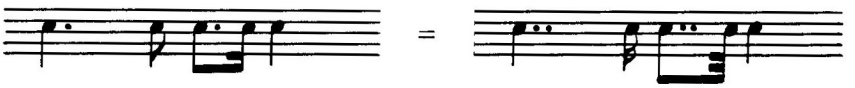
LES NOTES SURPOINTEES

On appelle ainsi une forme d'inégalité très prononcée s'appliquant aux notes pointées suivies d'une valeur brève : dans l'interprétation, la note pointée est alors surpointée et la valeur brève écourtée.

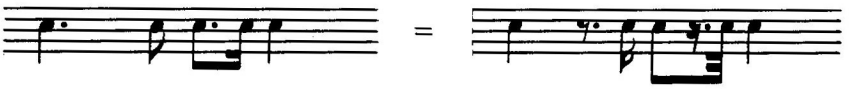
La note qui suit le point est toujours fort courte. (Quantz)

Les notes brèves qui succèdent à des notes pointées sont toujours plus brèves à l'exécution que leur valeur ne l'indique ; aussi est-il superflu d'ajouter points (aux notes pointées) *ou crochets* (piques aux notes brèves). (C. P. E. Bach)

ce qui se traduirait ainsi :



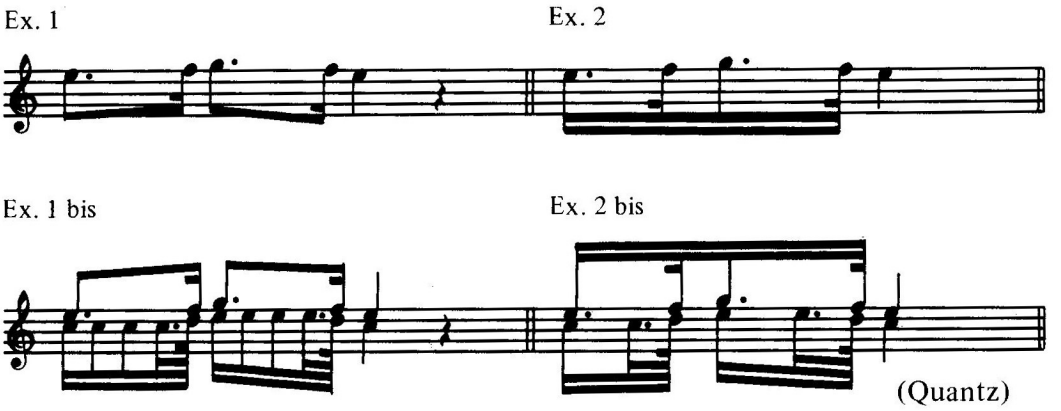
ou mieux, avec les silences d'articulation que L'Affilard n'oublie pas de mentionner *(Pour faire les points dans leur valeur, il faut suspendre la noire pointée et passer vite la croche qui suit.)* :



Différents cas de notes surpointées

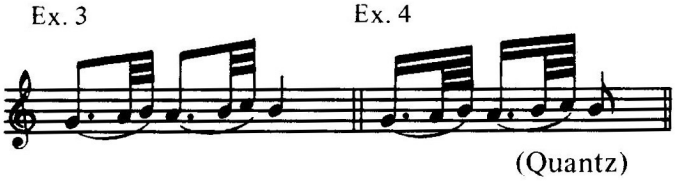
Quantz est très explicite en ce qui concerne ces différents cas : *Les notes pointées de l'ex. 1* (voir ci-après) *demandent presque tout le temps d'une noire, et celles de l'ex. 2*

celui d'une croche [1]. *L'on ne peut déterminer exactement le temps de la petite note qui suit le point. Pour en avoir une idée plus distincte (...) on jouera les notes en haut* (des ex. 1 bis et 2 bis), *et on en fera durer les pointées jusqu'à ce que le temps des notes en bas avec les points soit écoulé. Les notes pointées* [2] *ne dureront qu'autant de temps qu'exigent les notes en bas à quatre croches* (piques) :



Notes pointées suivies de plusieurs notes brèves

Dans ce cas, les notes brèves doivent également se jouer plus vite qu'elles ne sont marquées : *Plus on fait durer les points auprès des notes* (ex. 3 et 4), *plus l'expression est flatteuse et agréable :*



Ainsi, l'extrait de ce prélude :

HOTTETERRE le R.

Gravement

doit s'exécuter :

(1) Il faudra donc surpointer les valeurs brèves.

(2) Par "notes pointées", Quantz désigne ici les notes **après** le point, c'est-à-dire les doubles croches qui seront donc jouées comme des quadruples croches.

Rythme pointé inversé :

Lorsque le rythme note pointée – valeur brève est inversé , la même règle s'applique à la valeur brève qu'il faut donc raccourcir.

Les notes ré et ut (de l'ex. 5) *ne doivent pas durer plus longtemps que celles* (de l'ex. 6), *soit dans le mouvement lent ou vite :*

Ex. 5 Ex. 6

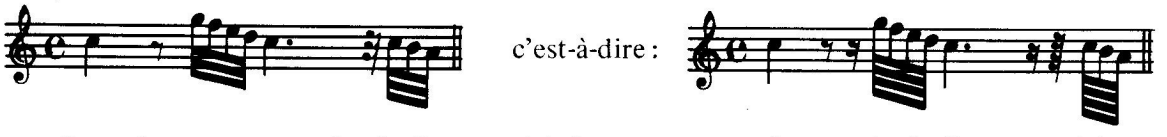
(Quantz)

Silence à la place du point

Lorsque le point est remplacé par un court silence, il faut appliquer la même règle. *Lorsqu'après une longue note et une petite pause, viennent des notes à trois croches* (triples croches, ex. 7), *les dernières doivent toujours être jouées très vitement, soit dans l'Adagio ou dans l'Allegro. Il faut donc, avant que de les jouer, attendre jusqu'à l'extrémité du temps qui leur est destiné, et éviter par là qu'on ne manque pas à la mesure.* (Quantz)

Ce que confirme C. P. E. Bach : *Lorsqu'il se trouve un petit silence, il faut l'allonger, quitte à presser le groupe qui suit.*

Ex. 7



De même, pour un bref silence suivi de notes en rythme pointé. Quantz précise : *Si dans un Allabreve* [1] *lent ou dans la mesure pleine à quatre temps, il se trouve un quart de soupir au frapper* (sur le temps), *lequel est suivi de notes pointées* (ex. 8), *il faut exécuter la pause comme s'il y avait après elle encore un point ou une pause de la moitié de sa valeur, et que la note suivante eut encore une croche* (pique).

Ex. 8

(1) *Quand les Italiens font dans la mesure pleine une barre par le grand* C (¢) *qui est son signe, cela indique alors, comme on sait, que c'est la mesure de l'***Allabreve.** *Les Français se servent de cette mesure pour différents caractères, comme pour les Bourrées, Entrées, Rigaudons, Gavottes, Rondeaux etc... Cependant, ils mettent au lieu du* ¢ *un grand* 2 *qui indique également que les notes se jouent encore une fois plus vite que dans une autre mesure. Au reste, dans cette mesure aussi bien que dans le triple de noires* (3/4) *dont on se sert pour la Loure, la Sarabande, la Courante et la Chaconne, les croches qui succèdent aux noires pointées ne sont point exprimées selon leur juste valeur, mais d'une manière fort courte et aiguë (...). On en use de même dans toutes les notes pointées si le temps le permet, et lorsqu'il y a trois ou plus de triples croches après un point ou une pause elles ne sont point toujours exécutées selon leur véritable valeur, surtout dans les pièces lentes ; mais attendant l'extrémité du temps qui leur est destiné, on les joue alors dans la dernière vitesse, comme cela se trouve souvent dans les Ouvertures, Entrées et Furies.* (Quantz)

Anacrouse :

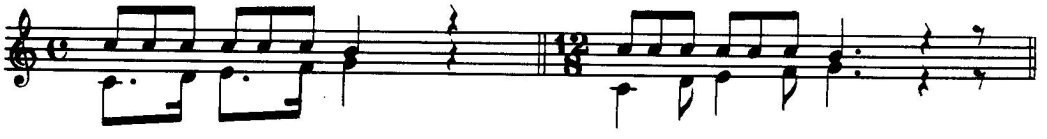
De même, lorsqu'une valeur brève (anacrouse) débute un mouvement, celle-ci peut être écourtée : *Une croche seule est toujours brève.* (Saint-Lambert) :

Allemande

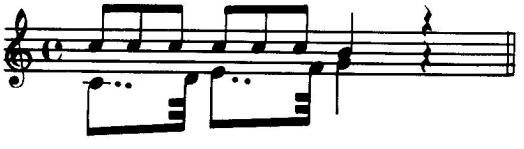
Superposition et succession de rythmes différents :

A ce sujet, Quantz écrit : *Cette règle* (de surpointage) *doit aussi être observée lorsque l'une des parties a des triolets, auxquels l'autre partie oppose des notes pointées* (ex. 1). *Il ne faut alors entonner la petite note qui suit le point, qu'après la troisième note du triolet et non pas au même temps avec elle. Sans cela on pourrait les confondre avec la mesure de 6/8 ou de 12/8* (ex. 2), *ces deux sortes de notes devant être traitées bien différemment l'une de l'autre (...). Si l'on voulait donc jouer les notes pointées qui se trouvent sous les triolets selon leur valeur ordinaire, l'expression n'en serait, au lieu d'être brillante, que louche et fade :*

Ex. 1 Ex. 2



L'ex. 1, selon Quantz, doit donc s'interpréter de cette manière :

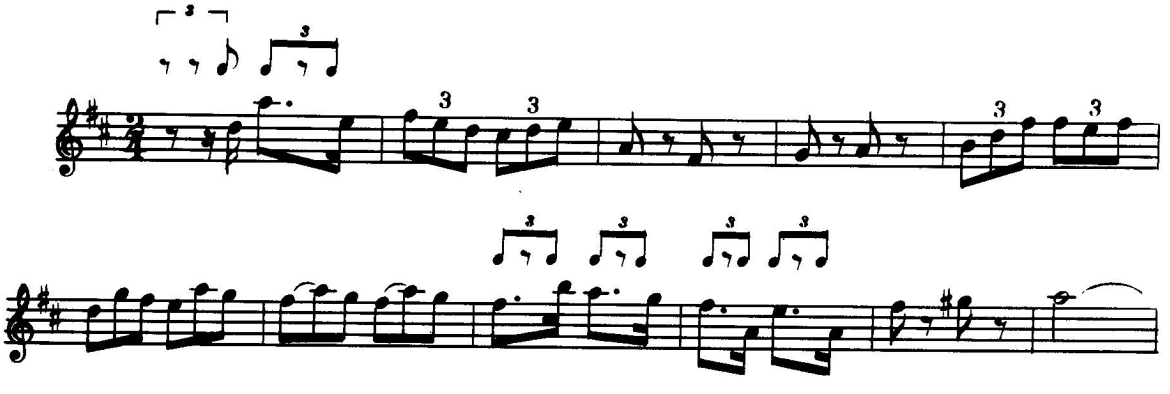


ce qui, ainsi, différencie bien les deux rythmes.

Remarque : la règle de Quantz n'est valable que lorsque des triolets viennent s'ajouter à un rythme initialement pointé. Si, au contraire, le rythme est essentiellement constitué de triolets, les valeurs pointées sont alors interprétées comme dans la partie inférieure de l'ex. 2, le mode de notation n'étant pas pratiqué à cette époque.

Ainsi, le troisième mouvement du 5ème Concerto Brandebourgeois devrait-il être interprété selon le rythme indiqué au-dessus de la portée :

Allegro - J. S. BACH (1721)



Exceptions à la règle des notes surpointées

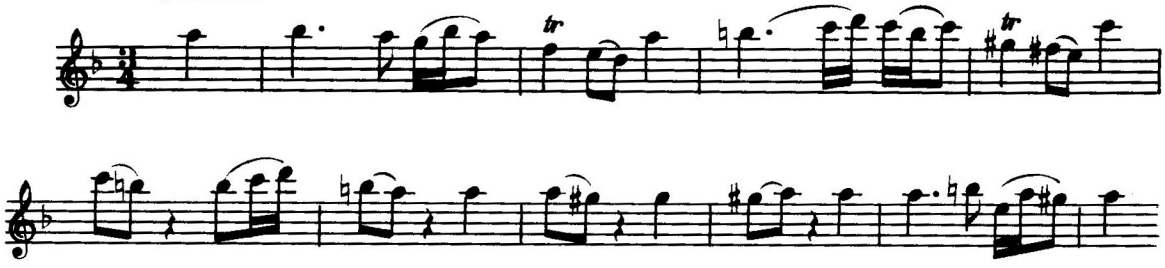
Il convient naturellement d'appliquer la pratique des notes surpointées à bon escient, et de distinguer les passages mélodiques et les cas où les valeurs brèves qui suivent une note pointée ne sont que l'amorce d'un rythme ne se prêtant pas au surpointage.

Ce n'est que d'une façon générale que les notes brèves doivent être jouées rapidement, car il y a des exceptions. Les mélodies dans lesquelles elles apparaissent doivent être examinées avec soin. (C. P. E. Bach)

Ainsi, les valeurs brèves ne paraissent pas devoir être surpointées dans les exemples ci-dessous :

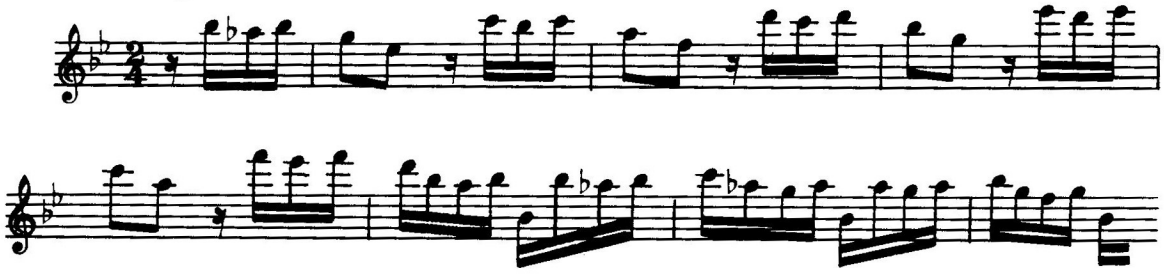
2e Concerto Brandebourgeois : J. S. BACH (1721)

Andante



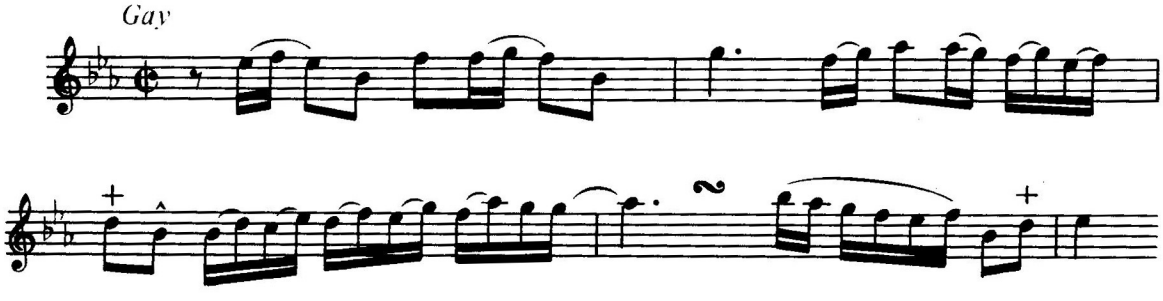
Sonate - J. F. FASCH (1688-1758)

Allegro



Trait : HOTTETERRE le R.

Gay



LE RUBATO

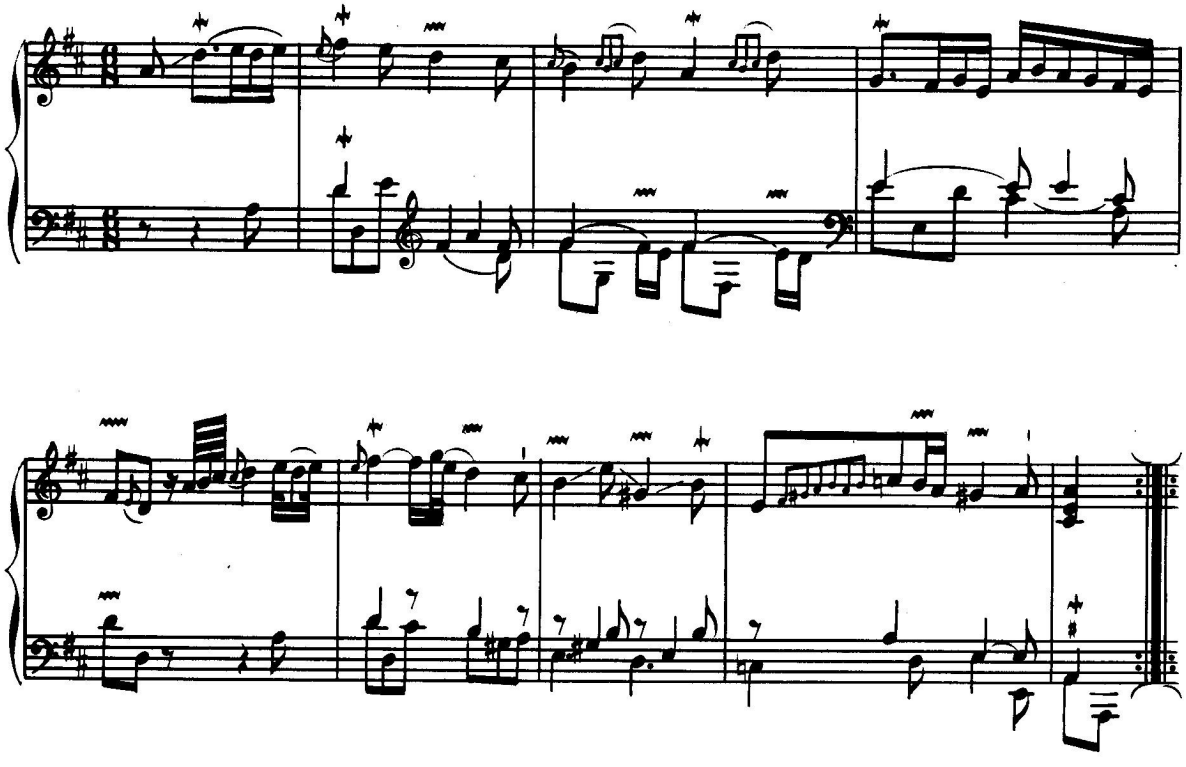
Ce que nous appelons *rubato* – cette sorte d'élasticité du jeu, de souplesse apportée à la mesure rigide – n'est pas une invention des Romantiques, loin s'en faut ! Dès 1601 Caccini en fait mention *(Nuove Musiche)* et il constituera une caractéristique de l'interprétation musicale aux XVIIe et XVIIIe siècles.

On change plusieurs fois de mesure, soit binaire ou ternaire, en faisant chanter une même pièce de musique, en hâtant ou retardant le baisser ou le lever, suivant la lettre et les paroles, ou les passions différentes du sujet. (Mersenne)

Il n'y a peut-être pas dans un air, quatre mesures qui soient exactement de la même durée (...). Car si la musique Italienne tire son énergie de cet asservissement à la rigueur de la mesure, la Française met toute la sienne à maîtriser à son gré cette même mesure, à la presser et à la ralentir selon que l'exige le goût du chant, ou le degré de flexibilité des organes du chanteur. (Rousseau)

Il ne faut pas s'attacher trop précisément à la mesure dans le double ci-dessous ; il faut tout sacrifier au goût, à la propreté des passages et à bien attendrir les accents marqués par des pincés :

Double du Rossignol en amour (1722)



(F. COUPERIN)

* *

*

LES AGRÉMENTS

Il est presqu'impossible d'enseigner par écrit la manière de bien former ces agréments, puisque la vive voix d'un maître expérimenté est à peine suffisante pour cela. (Montéclair)

Il convient tout d'abord, pour plus de commodité, de bien distinguer les **agréments** des **ornements** bien que souvent, chez les anciens (comme de nos jours), ces deux termes soient confondus. (1)

Disons que les **ornements** sont des variations, des broderies destinées à varier, à orner l'ossature du texte musical (nous y reviendrons plus loin), et que les **agréments** (ou **notes de goût**), plus sobres et plus concis, sont, eux, des petites notes, des trilles, des flattements etc... ajoutés par le compositeur ou (le plus souvent) par l'interprète pour enjoliver, agrémenter le texte musical et *en augmenter la beauté.* (Saint-Lambert).

Quand, où et comment appliquer ces agréments ?

On manque facilement et en quatre sortes à cette principale partie de la mélodie (il s'agit ici des agréments) *(...), à savoir : par omission, par impropriété, par excès, et par inhabilité. Par omission, la mélodie et l'harmonie en deviennent nues et sans ornement. Par impropriété, le jeu se rend rude et barbare. Par excès, confus et ridicule. Et par inhabilité, lourd et contraint. C'est pourquoi il faut user de tant d'assiduité à faire ces précieux ornements de la musique, toutes les fois qu'il en est besoin, de tant de circonspection à en connaître les vrais endroits et de tant de dextérité à les bien exprimer (...).* (Muffat)

Où apprend-t-on à distinguer les notes qui doivent être colorées et les endroits du chant où tel agrément convient mieux qu'un autre ? Il faut étudier des pièces où tous les agréments sont marqués et où il n'y en a ni trop ni trop peu (voir exemples à la fin de ce chapitre). *Il faut entendre après cela des personnes qui sont dans la réputation de bien jouer. C'est d'après ces originaux qu'il faut former son goût en s'exerçant en même temps soi-même. Car il est impossible de donner des règles pour placer les agréments, qui soient propres dans tous les cas.* (Marpurg)

On ne comprendra jamais bien comment il faut exprimer tous ces agréments ; parce qu'il n'est pas possible de le bien expliquer par écrit, à cause que la manière de les exprimer change selon les pièces où on les emploie. Et je ne puis que dire ici en général : que jamais les agréments ne doivent altérer le chant ni la mesure de la pièce : qu'ainsi, dans les pièces d'un mouvement gai, les coulés et les arpèges doivent passer plus vite que quand le mouvement est lent ; qu'il ne faut jamais se presser pour faire un agrément, quelque vite qu'il doive passer : qu'il faut prendre son temps, préparer ses doigts, et l'exécuter avec hardiesse et liberté (...). Le bon goût est le seul arbitre. Il importe cependant beaucoup de savoir bien exécuter les agréments ; car sans cela ils défigurent les pièces au lieu d'en augmenter la beauté, et il vaudrait mieux n'en point faire du tout que de les faire mal. (Saint-Lambert)

Voici, par ordre alphabétique, l'énumération des principaux agréments avec un condensé des définitions de l'époque. Il arrive qu'un même agrément soit nommé différemment par deux auteurs. Nous adoptons en ce cas la terminologie la plus courante.

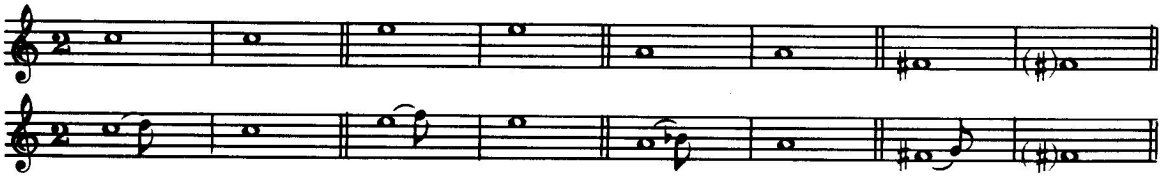
Remarque : Les tables d'agréments données par les anciens ne sont, dans la majorité des cas, que des schémas de réalisation. Il convient donc d'interpréter ces agréments avec souplesse et suivant le contexte où ils sont placés.

---

(1) Les *ornements* étaient souvent appelés ornements ou agréments *arbitraires* et les *agréments* qualifiés d'ornements ou agréments *essentiels.*

ACCENT (aspiration, son coupé, plainte)

L'accent, qu'on appelle aussi aspiration, ou le son coupé, se termine par le moyen d'une note supposée au-dessus de celle où le son existe : il s'exprime par une inflexion de voix entrecoupée :

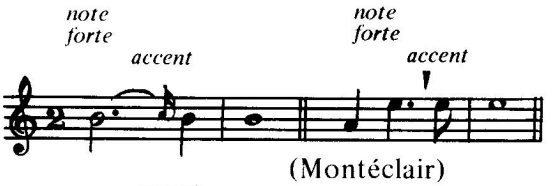


(David)

L'accent se marque par un petit trait perpendiculaire au-dessus de la note et ne se fait qu'en montant ou en finissant une tenue, suivant l'expression. (Denis)

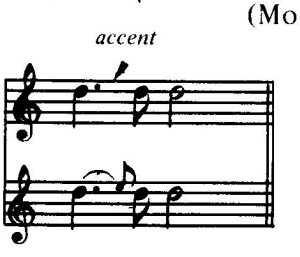
(...) Il faut faire sentir la petite croche comme si elle était effectivement note, mais par un son très faible, car autrement ce ne serait pas rendre cet agrément dans son bon goût ; il faut par conséquent traîner le son de la première note, en appuyant fortement sur son nom, et faire sentir l'accent en finissant le nom de cette note, du ton de la note supérieure. (Choquel)

L'accent est une aspiration ou élévation douloureuse de la voix, qui se pratique plus souvent dans les Airs plaintifs que dans les Airs tendres ; il ne se fait jamais dans les Airs gais ni dans ceux qui expriment la colère :



(Montéclair)

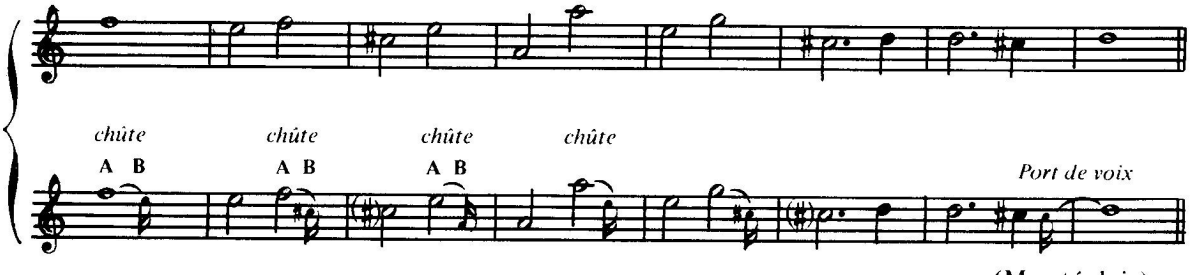
On ne peut guère déterminer tous les endroits où l'accent se doit placer ; on le fait ordinairement sur l'extrémité d'une noire pointée lorsqu'elle est suivie d'une croche sur le même degré, j'entends dans les mesures où les croches sont inégales :



(Hotteterre le R.)
(1° livre pour la fl. Trav.) (1708)

CHÛTE

La chûte est une inflexion de la voix qui, après avoir appuyé un son pendant quelque temps (A), tombe doucement et comme en mourant sur un degré plus bas (B) sans s'y arrêter. (...) La chûte donne un grand agrément aux chants pathétiques :



(Montéclair)

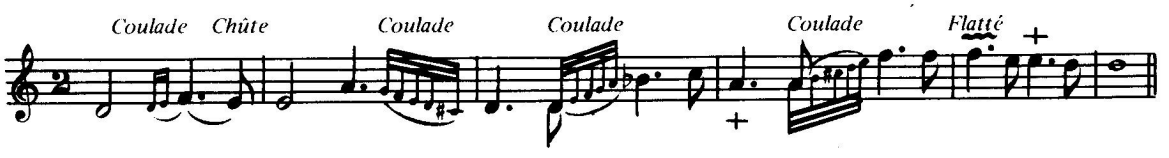
La chûte a un effet tout différent du coulé. C'est une inflexion de la voix, lorsque

descendant d'un ton fort elle arrive à un ton inférieur, mais moins fort, ce qui dépend des paroles ; car à en juger par la note seule, on n'y trouverait pas la moindre différence avec le coulé. (Choquel)

COULADE

La coulade sont deux ou plusieurs (...) petites notes par degrés conjoints, c'est à dire qui se suivent immédiatement, que l'on met entre deux sons éloignés, pour passer de l'un à l'autre avec plus d'agrément. (Loulié)

La coulade se marque par plusieurs petites notes postiches qui se suivent par degrés conjoints en montant ou en descendant, et qui peuvent se faire ou se passer sans que la suite, la liaison, ni la beauté du chant en soient interrompues :

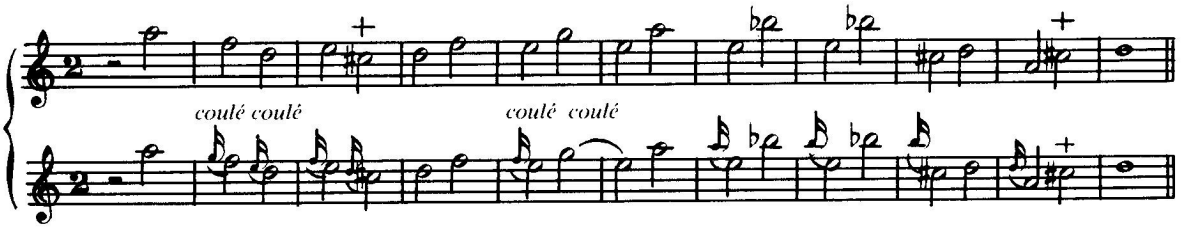


(Montéclair)

N.B. – Voir aussi p. 18

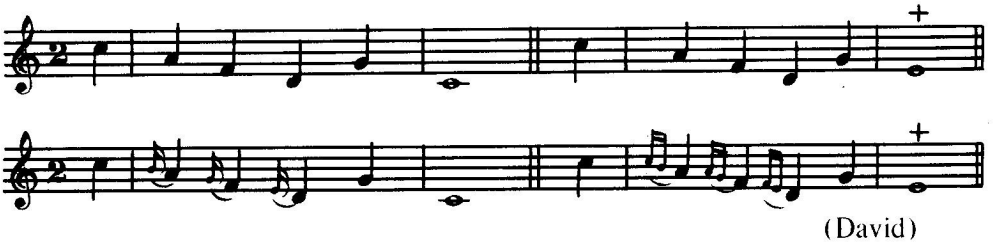
COULÉ

Le coulé est un agrément qui adoucit le chant et qui le rend onctueux par la liaison des sons. Il se pratique en différentes occasions, particulièrement lorsque le chant descend de tierce. Il n'y a point ordinairement de signe qui le caractérise, c'est le goût qui décide ces endroits où il faut le faire : il y a cependant des maîtres qui le désignent par une petite note qui se lie avec la note forte sur laquelle il faut couler (...) ou par une simple liaison :



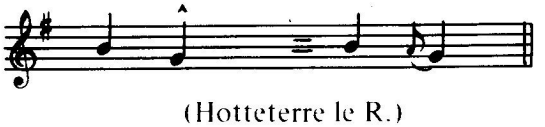
(Montéclair)

Les coulés se font par le moyen d'une ou plusieurs notes supposées entre les notes portantes ou essentielles du chant, à l'intervalle de la tierce, ou de la quarte en descendant :



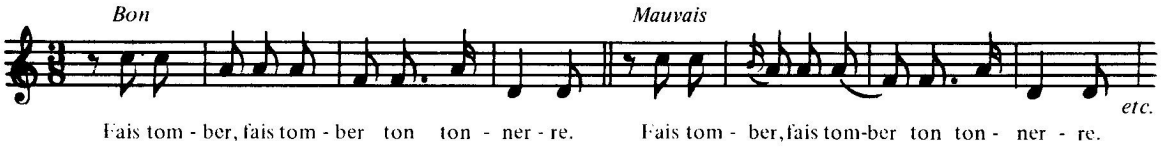
(David)

On observera que l'on doit faire un coulement presque dans tous les intervalles de tierce en descendant :



(Hotteterre le R.)

Lorsque les paroles expriment la colère, ou que le chant est d'un mouvement précipité, on ne coule pas les tierces en descendant :



(Montéclair)

FLATTEMENT [1]

Le flattement est un agrément caractéristique dont l'effet se situe approximativement entre le tremblement (trille) et ce que l'on entend actuellement par vibrato. Autrefois, les termes de flattement et de vibrato n'étaient pas toujours distincts, notamment pour les instruments à cordes.

Sur la viole, par exemple, le *verre cassé* [2] ou *plainte* [3] *se fait ordinairement du petit doigt en balançant la main* (M. Marais, 1o livre de viole). Il peut également se réaliser avec l'archet, par pressions sur les crins.

Sur les instruments à vent percés de trous bouchés par les doigts, le flattement est une sorte de vibrato digital qui s'exécute en battant rapidement du doigt (ou des doigts) le bord d'un ou de plusieurs trous, parfois aussi un ou deux trous entiers.

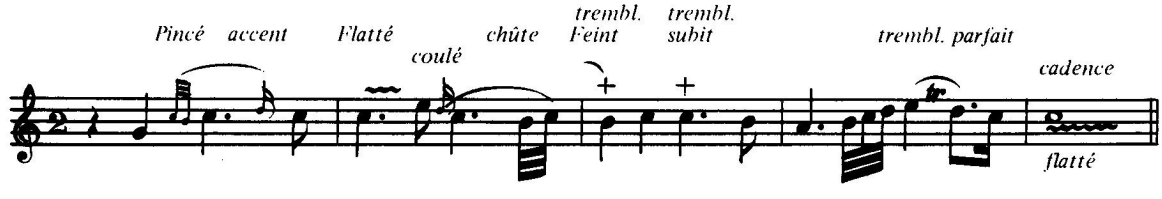
Le flattement est un battement plus lent que le tremblement, qui se fait avec un son inférieur qui ne forme pas un intervalle d'un demi-ton ; cet agrément se fait le plus souvent sur une note longue quand on enfle ou diminue le son.

Quelques-uns le battent sur l'extrémité ou bord des trous en allongeant le doigt qui fait le battement ; d'autres le battent sur un trou plein et même sur deux à la fois selon la force et l'expression qu'on veut donner. Le doigt qui fait le battement doit rester relevé en finissant. (Mahaut)

Hotteterre ajoute : *On observera qu'il faut faire des flattements presque sur toutes les notes longues, et qu'il les faut faire aussi bien que les tremblements et battements, plus lents ou plus précipités, selon le mouvement et le caractère des pièces.* (1o livre pour la fl. trav.)

Montéclair :

Le flatté est une espèce de balancement que la voix fait par plusieurs petites aspirations douces, sur une note de longue durée, ou sur une note de repos, sans hausser ou baisser le son. Cet agrément produit le même effet que la vibration d'une corde tendue qu'on ébranle avec le doigt. Il n'y a jusqu'à présent aucun caractère pour le désigner ; on pourrait le marquer par une ligne ondoyée ~~ :

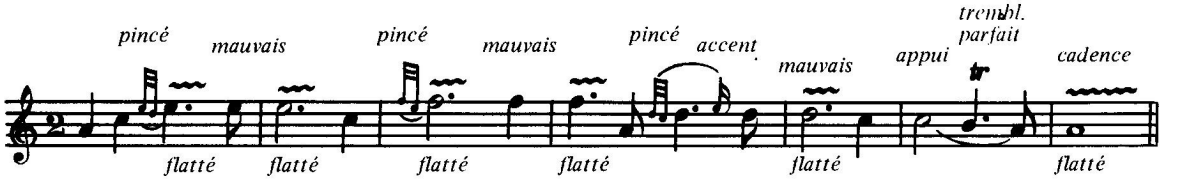


(1) Ce terme prête parfois à confusion, le *flatté* ou *flattement* pouvant également désigner à l'époque un mordant inférieur ou un tremblement.

(2) Voir également à *vibrato* (p. 47).

(3) La *plainte* désigne aussi l'*accent*. Voir p. 34.

Si l'on pratiquait le flatté sur toutes les notes fortes, il deviendrait insupportable, en ce qu'il rendrait le chant tremblant et qu'il le rendrait trop uniforme :

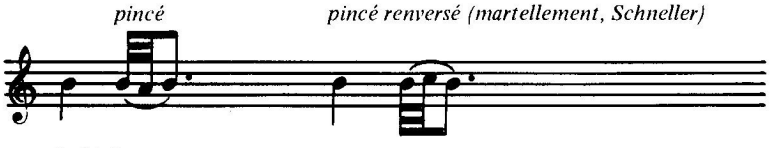


MESSA DI VOCE : voir **SON ENFLÉ**

PINCÉ (martellement, Schneller, mordant, battement)

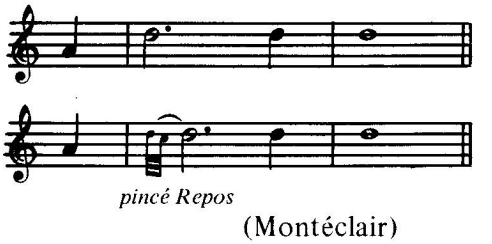
Le **pincé** fait partie des tremblements *si courts qu'ils n'ont ni appui ni point d'arrêt* (F. Couperin). On le désignait fréquemment par le terme **martellement** ou **Schneller** en Allemagne. C'est en quelque sorte notre **mordant** actuel.

Il comprend généralement un seul battement **(pincé simple)**, parfois deux ou plusieurs **(pincé double, triple** etc...). Il peut s'exécuter avec la note inférieure (c'est le pincé habituel) ou la note supérieure (on le nomme alors souvent : **pincé renversé, martellement, Schneller)** :



Pincé avec la note inférieure *:*

Pour le bien former (le pincé), *il faut d'abord porter la voix sur le degré de la note forte* (note principale) *et ensuite il faut descendre au degré prochain, après quoi la voix remonte promptement sur la note forte pour s'y reposer :*



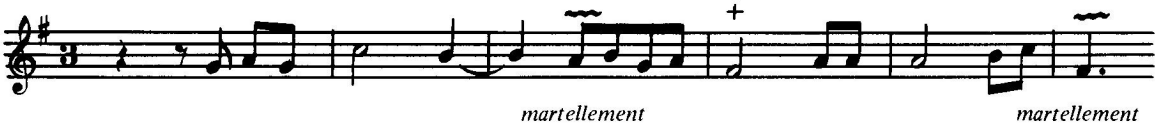
(Montéclair)

Pincé avec la note supérieure *:*

Quand on emploie le pincé par mouvement contraire, on le nomme ***pincé renversé*** *(...). Le terme* ***Schneller*** *sert à désigner le mot en allemand :*

(Marpurg)

Le ***martellement*** *est une cadence fort courte qu'on fait après avoir soutenu le son d'une note* (Choquel) :



soit, selon les indications de Choquel :

Comment et où exécuter le pincé ?

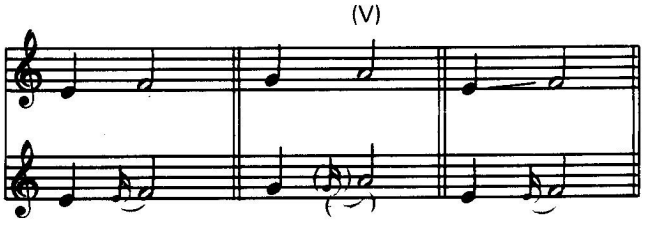
Les battements ou pincés sont une espèce de port de voix, mais on les marque brusquement, c'est à dire (...) : il faut battre du doigt sur le trou, ce qu'on doit faire avec vitesse. On fait des battements ou pincés sur les notes qui commencent l'air ou le chant, comme blanche, noire et croche, pourvu que la mesure ou le mouvement ne soit pas trop précipité. On n'en doit jamais faire deux de suite. Lorsque l'on en fait sur une tierce, sur une quarte, ou sur une sixte, pourvu qu'elle soit mineure (...), il faut le marquer comme un port de voix, et monter d'abord en frisant le doigt d'un ou deux coups seulement, avec vitesse.

Toutes les croches qui sont précédées d'une noire pointée ou valeur, doivent être pincées.

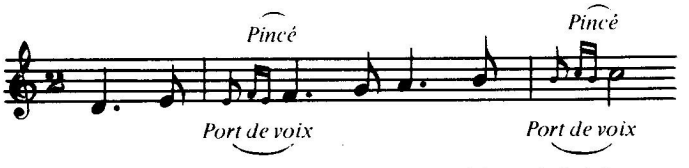
Aux mesures qui sont graves, comme celle de quarte, de deux et toutes celles de trois temps, il faut généralement un pincé sur les finales de chaque pièce, je veux dire sur la première des deux dernières notes. On ne doit faire qu'un pincé dans chaque mesure quand il n'y a que des noires, et ainsi à proportion des autres ; observant qu'aux airs gais on peut en marquer davantage, parce qu'ils rendent le chant plus brillant. (Freillon-Poncein)

PORT DE VOIX (en italien : *Appogiature*, Quantz)

Le port de voix se marque quelquefois par une petite note postiche (...). On le marque aussi par ce signe : V *Le port de voix est le renversement du coulé. Je crois que ce signe* ⁄ *serait plus convenable que le signe pour marquer le port de voix :*



On ne marque pas le port de voix à tous les endroits où il faut le faire, le goût et l'expérience donnent cette connaissance (...). Le port de voix est toujours accompagné de pincé :



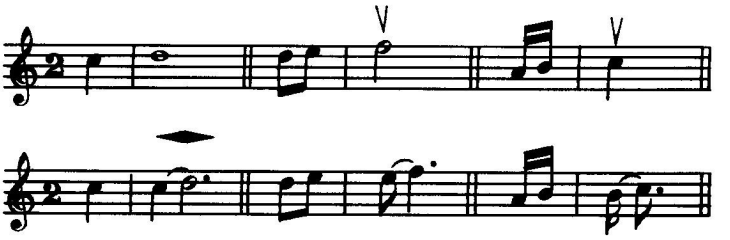
(Montéclair)

David :

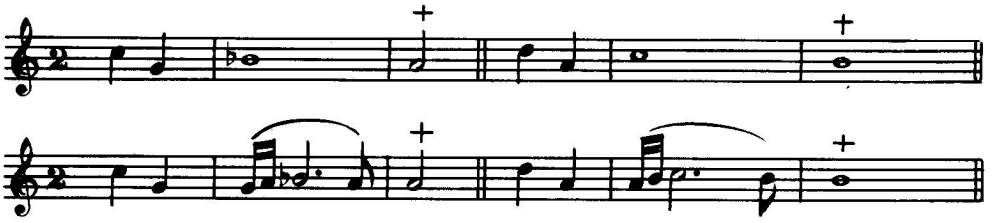
Le port de voix est un des objets de la propriété du chant le plus essentiel : il l'orne d'une manière si gracieuse, qu'il sert à exprimer tout ce que l'âme peut sentir ; aussi est-il très difficile de bien définir par écrit la façon dont il faut s'y prendre pour le bien former, et peu de chanteurs ont réussi à le rendre aussi touchant et aussi sensible qu'il le doit être. Ce n'est qu'avec les sentiments d'un esprit bien pénétré de ce qu'il dit qu'on parvient à la perfection de cet agrément. Il y en a de trois espèces :

1) Le port de voix préparé et soutenu se fait en montant, et il tire son origine de la note au-dessous de celle où l'on va asseoir le son, soit par un ton ou demi-ton au-dessous ; et lorsqu'on aura assis le son, il faudra le filer avec douceur sur la première des trois par-

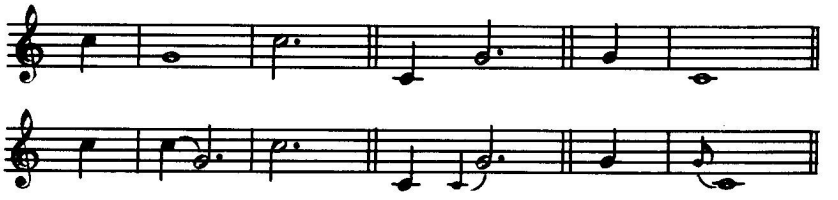
ties qu'il faut donner à la durée de la note, enfler insensiblement le son [1] *sur la seconde partie, et le faire mourir comme on l'a fait naître, sur la troisième partie ; c'est là le propre du port de voix (...) :*



2) Le port de voix doublé prend son origine de la tierce au-dessous de la note où la voix va se reposer :



3) Le port de voix par intervalle en descendant, comme en montant, prend son origine de la note précédente à celle où l'on va se reposer, en empruntant le son de la première pour le lier avec celui de la seconde ; celui-ci est trop gothique et trop peu supportable pour le mettre en usage ; mais on peut le tolérer et le pratiquer en certains cas :



(David)

Quantz :

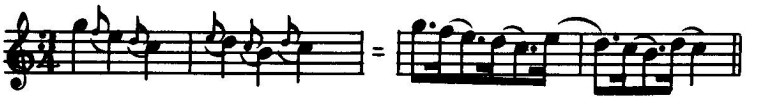
Sans eux (les ports de voix), *le chant serait souvent sec et fort simple (...). Les dissonances doivent donc quelquefois exciter et réveiller* (l'oreille). *C'est à quoi les ports de voix peuvent beaucoup contribuer (...).*

On les entonne au frapper, à la place des notes principales. Les ports de voix sont un retardement de la note précédente (...). Lorsque la note qui précède est un ou deux degrés plus haut que la suivante devant laquelle se trouve le port de voix, on doit prendre celui-ci d'en haut (ex. 1). *Mais si celle qui précède est plus basse que la suivante, on doit le prendre d'en bas* (ex. 2) :

Ex. 1 Ex. 2

Il y a deux sortes de port de voix. Les uns doivent être entonnés (...) au frapper (sur le temps). *Les autres (...) au lever de la mesure* (avant le temps). *On pourrait nommer les premiers* ***frappants*** *et les autres des ports de voix* ***passagers.***

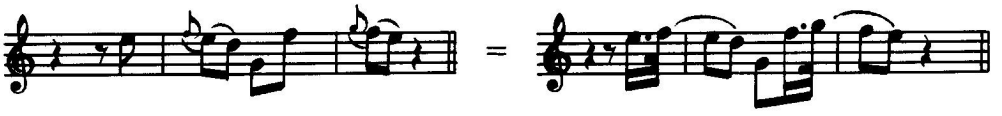
Les ports de voix ***passagers*** (avant le temps) *se trouvent, lorsque plusieurs notes de même valeur descendent par des sauts de tierce :*



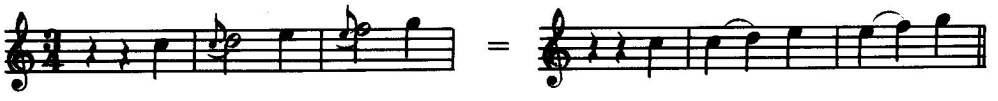
(1) Voir *Son enflé*, p. 42.

Les ports de voix dont il s'agit ici demandent une expression flatteuse.

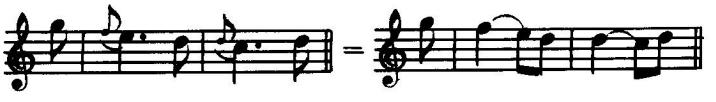
Souvent il y a deux ports de voix devant une note, dont le premier est marqué par une petite note, et le second par une note qui se compte avec dans la mesure :



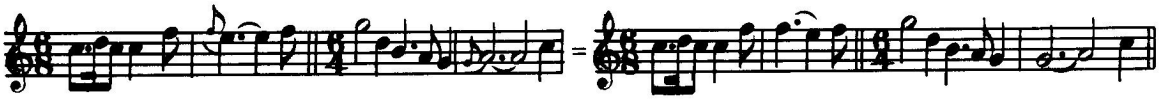
Les ports de voix ***frappants*** (sur le temps) *se rencontrent devant une note longue au frapper* (sur le premier temps de la mesure), *laquelle suit une courte au lever* (sur le dernier temps de la mesure). *Il y faut soutenir le port de voix la moitié de la suivante note principale* [1] :



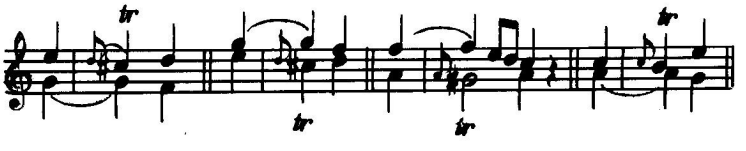
Si le port de voix doit faire l'ornement d'une note pointée, celle-ci se partage en trois parties dont le port de voix reçoit deux, et la note même n'en reçoit qu'une, savoir autant que vaut le point :



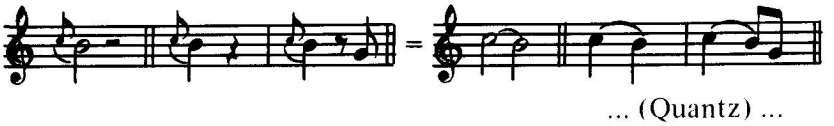
Lorsque dans la mesure de 6/4 ou de 6/8, deux notes se trouvent liées ensemble, et que la première ait après elle un point, comme cela arrive dans les gigues : on doit soutenir les ports de voix autant que vaut la première note avec le point :



Lorsqu'il y a des tremblements sur des notes qui à l'égard du ton principal forment des dissonances (...), on doit faire fort court tous ces ports de voix devant les tremblements, pour ne pas changer les dissonances en consonances :



Lorsque devant une note il y a un port de voix, et après elle une pause, on donne, à moins qu'il ne faille absolument prendre haleine, au port de voix le temps de la note, et à la note le temps de la pause :



... (Quantz) ...

---

(1) *Dans les Adagio, les italiens font quelquefois le port de voix (C) aussi long que la note qui le suit, même plus long (D), et ensuite font le battement :*

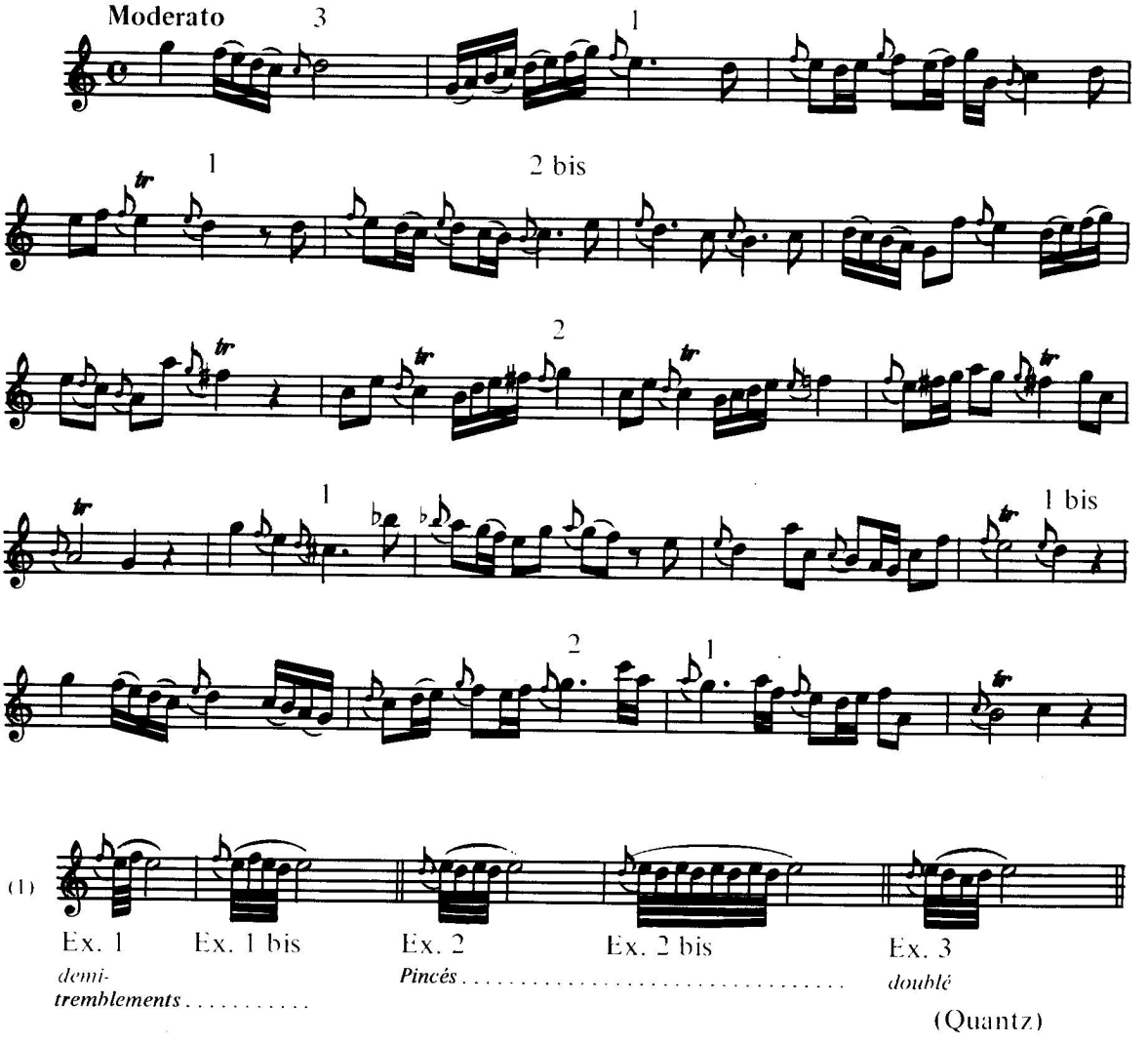
(M. CORRETTE : *Méthode raisonnée...* 1750...)

(...) Ce n'est pas assez de savoir jouer les ports de voix selon leur nature et différence lorsqu'ils sont marqués ; il faut aussi savoir les mettre convenablement, lorsqu'ils ne sont pas écrits. Voici une règle dont on peut se servir pour l'apprendre :

Lorsqu'après une ou plusieurs courtes notes au frapper ou au lever de la mesure vient une longue note et qu'elle reste dans l'harmonie consonante, il faut mettre un port de voix devant la longue note pour entretenir toujours le chant agréable ; la note précédente montrera s'il faut prendre le port de voix d'en haut ou d'en bas.

Le petit exemple (suivant) *comprend la plupart des ports de voix (...). On pourra voir par cet exemple que les ports de voix se mettent le plus souvent devant les notes qui sont ou suivies ou précédées de notes plus vites et qu'il faut aussi des ports de voix à la plupart des tremblements.*

Si l'on veut mêler les agréments des exemples 1, 2 et 3 avec les ports de voix et s'en servir après eux dans l'exemple suivant, on peut le faire aux notes au-dessus desquelles il y a (le même chiffre correspondant) :



N.B. Voir également p. 42 la remarque de Quantz sur la manière d'entonner les ports de voix à la flûte traversière : *"S'il y a une tenue..."*

(1) Adapter ces exemples à la tonalité des passages concernés.

SON ENFLÉ (messa di voce)

Son enflé et son filé :

Le **son enflé** s'oppose au **son filé** que Montéclair définit ainsi :
*Le **son filé** s'exécute sur une note de longue durée, en continuant la voix sans qu'elle vacille aucunement. La voix doit être pour ainsi dire unie comme une glace pendant toute la durée de la note.*

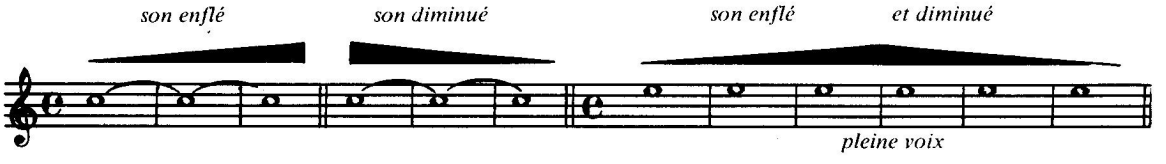
Au contraire du son filé, le **son enflé** dérive du procédé vocal consistant à attaquer un son doucement, à l' "enfler" au milieu de sa durée (c'est-à-dire à en augmenter la puissance), puis à le diminuer dans sa partie finale :
S'il y a une tenue d'une ronde ou d'une blanche, il faut d'abord entonner mollement (...) ; après quoi on commence de souffler, mais piano, et de faire croître la force du ton jusqu'à la moitié de la note ; de là on retourne à l'affaiblir jusqu'à la fin de la note. (...) Mais afin que, pendant qu'on renforce ou affaiblit le ton, il n'en devienne pas plus haut ou plus bas (défaut qui pourrait naître de la nature de la flûte), il faut ici mettre en pratique la règle que nous avons donné [1]. *De cette manière le ton s'accordera toujours, qu'on souffle fort ou faiblement, avec les instruments qui accompagnent.* (Quantz)

Quantz accorde donc une attention particulière à la justesse et à la modération du son enflé. Sur la flûte à bec, dont l'embouchure seule (porte-vent fixe) ne permet pas une correction de la justesse aussi grande que celle de la flûte traversière, il convient par conséquent de réaliser le son enflé avec circonspection : *En réfléchissant sur la différence entre (...) la flûte traversière et la flûte à bec, on trouvera que, malgré la ressemblance qu'il y a entre ces instruments, chacun demande d'être traité d'une manière particulière qui lui est propre.* (Quantz)

Le son enflé était une caractéristique de style fort en usage à cette époque (particulièrement en Allemagne) et pratiqué sur tous les instruments mis à part, par impossibilité, sur les instruments à clavier [2] (clavicorde et clavecin à archet exceptés). Voici, de compositeurs du XVIIIe siècle, quelques mentions relatives aux sons enflés :

Comment enfler un son :

Pour bien enfler un son, il faut qu'il parte d'abord de la poitrine, et qu'il commence à demi-quart de voix : on le file, et on le fortifie peu à peu en poussant et en étendant la voix, jusqu'à ce qu'elle soit arrivée à sa plus grande plénitude (...). Il n'y a aucun caractère qui désigne le son enflé et le son diminué. (Montéclair)
Montéclair l'indique ici par des soufflets :



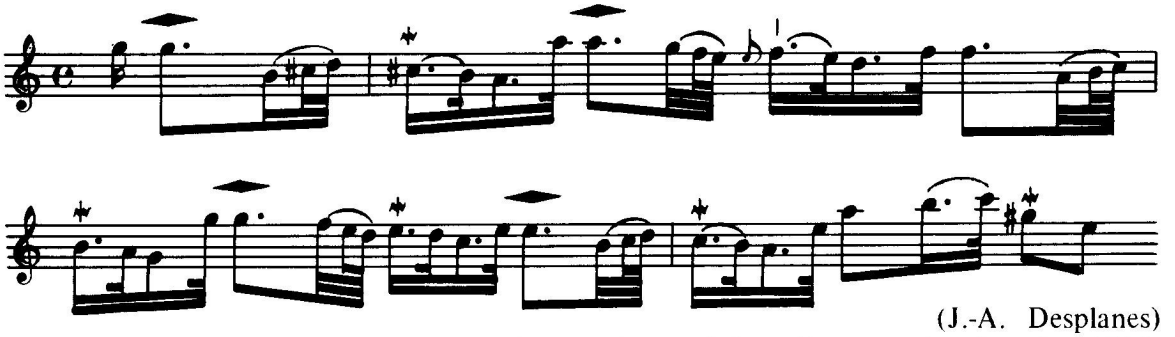
Ce signe : ◆ *marque qu'il faut commencer avec douceur, fortifier l'archet au milieu selon la valeur de la note sur laquelle il se rencontrera, et finir avec la même douceur dont on a commancé ; ce qui se fait insensiblement de l'un à l'autre :*

(1) Quantz indique ici la technique d'embouchure selon laquelle, sur la flûte traversière, il est possible de corriger la justesse en fonction de la nuance. Quantz ajoute par ailleurs : *Il ne faut jamais outrer le piano et le forte, ni forcer les instruments plus que leur nature ne le permet ; car cela est fort désagréable à l'oreille.*

(2) *Si le clavecin n'enfle point ses sons (...) il a d'autres avantages (...).* (F. Couperin)

Preludio

Grave e affettuoso



(J.-A. Desplanes)
Sonates à violon seul et violoncelle avec le clavecin, 1712.

Où enfler le son :

Les notes longues doivent être nourries d'une manière distinguée par l'accroissement et la diminution de la force du ton.

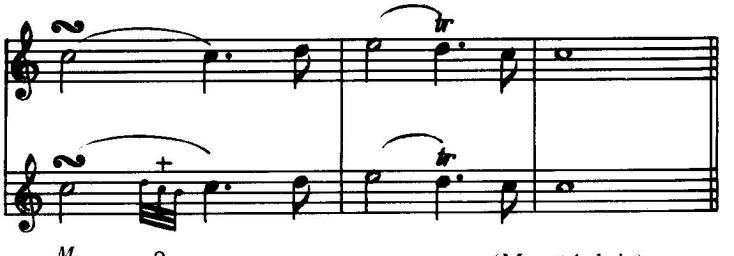
(...) chaque note, qu'elle soit une noire, une croche ou une double croche, doit avoir son piano et forte, suivant que le temps le permet. Mais si plusieurs notes se suivent, et que le temps ne permette pas de faire croître chaque note en force de son, on pourra néanmoins pendant ces notes augmenter ou affaiblir le vent, de manière que quelques notes seront plus fortes, et d'autres plus faibles. Et ce changement de la force du son doit se faire de la poitrine, c'est à dire en haletant.

(...) la langue doit mollement entonner les ports de voix, les faire enfler si le temps le permet, et y couler un peu plus faiblement la note suivante. (Quantz)

N.B. – Voir aussi p. 38-39 exemple et citation de David concernant le son enflé qui accompagne le port de voix, ainsi que le *messa di voce* sur la première note d'un *Fermate* p. 59.

TOUR DE GOSIER (Grupetto, doublé, circolo mezzo, double cadence)

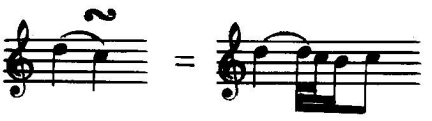
Le tour de gosier se marque par ce signe : ∾ *; les cinq notes qui servent à le former se font d'une seule haleine (...). Pour le bien former, on appuie la voix sur la note forte où le signe* ∾ *est marqué* M *(...). Après avoir demeuré sur la note d'appui, il faut que le gosier fasse son tour en passant légèrement de cette première note à la cinquième et en faisant une espèce de tremblement très subit sur la seconde petite note* o *:*



(Montéclair)

N.B. – Le tour de gosier peut être aussi la terminaison d'un trille. Voir p. 46.

Quand le signe de liaison précède le doublé, il ne faut pas alors articuler de nouveau la première note du doublé :



(Marpurg)

TRILLE (Tremblement, cadence, battement)

Ce que nous nommons **trille** (dérivé du **trillo** italien) avait en France, aux XVIIe et XVIIIe siècles, diverses appellations dont les principales sont **tremblement, cadence, battement.**

Nous aborderons ici le trille habituel ou trille long. Pour le trille court **(martellement, mordant, battement)**, se reporter au paragr. **pincé**, p. 37.

Signes du trille.

Ils sont nombreux et leur interprétation varie souvent d'un compositeur à l'autre. Les plus fréquents sont ~~~ , t, tr, +. Ce dernier signe (+), vraisemblablement dérivé de t, indique souvent un trille. Mais il peut également désigner un autre agrément, au choix de l'interprète (mordant, grupetto, flattement etc...).

Règles du trille.

Le trille obéit aux règles générale suivantes :

– *Un tremblement ne doit occuper que la place d'un ton ou d'un demi-ton selon que le demandent le mode et la note dont le tremblement tire sa source.* (Quantz)

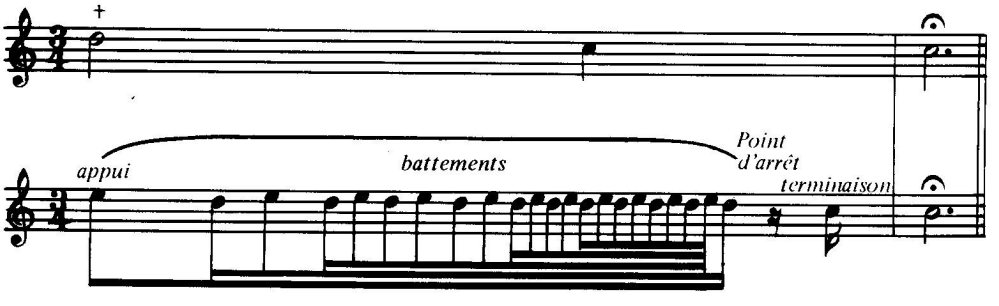
– Il débute toujours sur le temps et généralement par la note supérieure (sauf lorsqu'il est précédé d'un port de voix inférieur). C'est *l'appui.*

– Si l'appui le permet, la rapidité de ses battements est croissante.

– Sa terminaison est précédée d'un *point d'arrêt* (silence, ou tenue de la note principale).

– Cette terminaison est toujours rapide.

Le trille peut se figurer approximativement ainsi :



Le début (appui).

Par quelle note commencer le trille ?

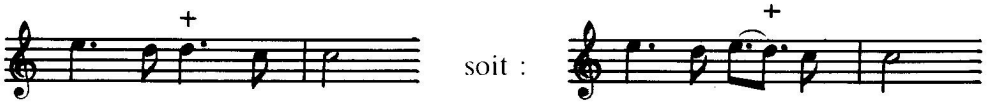
L'appui, qui se doit former sur la note au-dessus de l'essentielle. (F. Couperin) C'est la règle générale. Toutefois, selon la note qui précède le trille, celui-ci peut débuter

par la note inférieure à la note principale du trille : *Chaque tremblement commence par le port de voix qui est devant la note et qui se prend ou d'en haut ou d'en bas.* (Quantz)

Durée de l'appui.

L'appui du tremblement doit être plus long ou plus court à proportion de la durée de la note sur laquelle se fait le tremblement. (Loulié)

On doit la faire sentir (la cadence) *en appuyant sur la note qui précède immédiatement celle qui porte la cadence, et cela pendant la moitié de la durée de la valeur de la note, et fredonner* (triller) *ensuite pendant l'autre moitié de cette tenue :*



(Choquel)

L'indication de Choquel est bien entendu schématique. Elle souligne cependant l'importance de l'appui qui doit être toujours parfaitement perceptible.

Les battements.

Dans les tables d'agréments de l'époque, les battements des trilles sont le plus souvent figurés de manière égale. Il ne faut voir là qu'une simplification de l'écriture :

Quoique les tremblements soient marqués égaux dans la table des agréments de mon premier livre, ils doivent cependant commencer plus lentement qu'ils ne finissent : mais cette gradation doit être imperceptible. (F. Couperin)

Pour parvenir à bien cadencer, ce qui est un grand mérite dans tous les instruments, il faut commencer par agiter les doigts très lentement et battre plus vite progressivement en enflant le son et la terminer (la cadence) *le plus vivement possible.* (Van der Hagen)

Quantz :

On n'a pas besoin de faire tous les tremblements avec la même vitesse. Il faut se régler non seulement au lieu où l'on joue, mais aussi à la pièce même que l'on doit jouer. Si le lieu où l'on joue est grand et qu'il retentisse, un tremblement un peu lent fera un meilleur effet qu'un tremblement vite (...). Si, au contraire, c'est un petit endroit ou une chambre tapissée où les auditeurs sont fort près, le tremblement vite vaudra mieux que le lent. Outre cela, il faut savoir distinguer quelle sorte de pièces on joue (...). Dans les pièces tristes les tremblements se font lentement ; mais dans les pièces gaies ils doivent se faire plus vite (...).

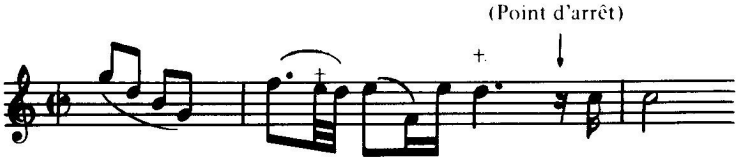
Il serait un peu difficile de marquer précisément la juste vitesse d'un bon tremblement. J'imagine pourtant que le mouvement d'un tremblement long qui prépare la fin d'une pièce ne serait ni trop vite ni trop lent si, pendant l'espace d'un battement de pouls (♩ = 80), le doigt ne fait guère plus de quatre mouvements, et par conséquent huit notes :

Dans les pièces vites et gaies, les tremblements courts se peuvent faire un peu plus vite, et on peut alors, pendant le temps d'un battement de pouls, lever le doigt encore une ou deux fois de plus (par conséquent deux ou quatre notes de plus). (Quantz)

Le point d'arrêt

Les battements s'interrompent juste avant la terminaison, sur la note principale (la note inférieure du trille), en une sorte de suspension. C'est ce que l'on nommait alors **point d'arrêt** :

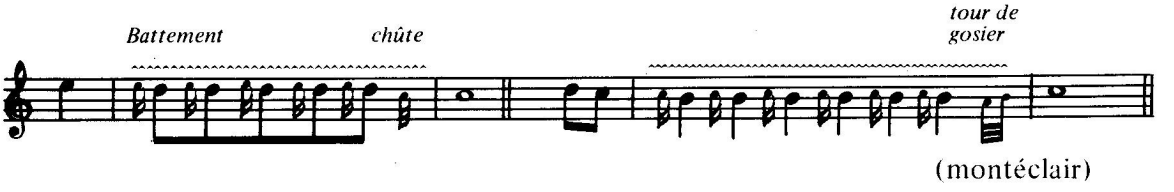
HOTTETERRE - **Prélude**



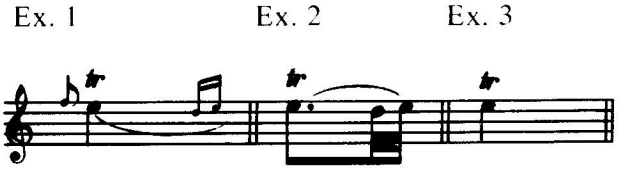
Le temps du point d'arrêt est compris dans la valeur de la note trillée : *Les battements et la note où l'on s'arrête doivent tous être compris dans la valeur de la note essentielle* (la note portant le trille). (F. Couperin) (voir premier exemple du paragr. "trille" p. 44).

La terminaison

On termine quelquefois le tremblement par une chûte, et quelquefois par un tour de gosier :



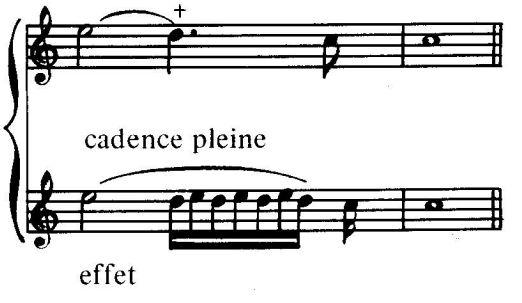
Ce **tour de gosier** est nommé **coup d'après** par Quantz : *La fin de chaque tremblement consiste en deux petites notes qui suivent la note du tremblement et qui sont jointes dans la même vitesse* (que celle des battements). *On leur donne en allemand un nom qui veut dire le coup d'après (ex. 1). Quelquefois ces deux petites notes sont écrites (ex. 1 et 2), mais lorsqu'il n'y a que la simple note (ex. 3), on doit sous-entendre et le port de voix et le coup d'après : parce que sans cela le tremblement ne serait ni parfait ni assez brillant :*



La terminaison du trille est toujours rapide, quel que soit le mouvement de la pièce dans laquelle il figure *(la note qui suit le point doit être toujours fort courte,* Quantz). Cette rapidité peut varier en fonction du caractère de la pièce, mais elle est toujours plus grande que celle généralement indiquée et qui ne représente qu'un schéma de notation.

Les terminaisons, dans les exemples précédents de Montéclair et de Hotteterre – ainsi que dans celui ci-contre de Rousseau sont à cet égard explicites.

J.-J. ROUSSEAU



Ceux qui auront peine à faire certains tremblements, où ils se rencontreront trop difficiles à toucher, pourront les passer, ne désirant pas que les mains soient contraintes en aucune manière, mais plutôt que les mouvements soient observés fort exactement. (N. LEBEGUE : *Premier livre d'orgue,* 1676).

VIBRATO

Le vibrato est devenu aujourd'hui un agrément quasi systématique et forcé, particulièrement chez les instrumentistes à cordes. En fait, cette oscillation du son était autrefois très diversifiée et employée comme un agrément, c'est-à-dire à bon escient. Tartini écrit :

Cet agrément (tremolo, ou tremblement en français) *ne s'emploie jamais dans les demi-sons* (sons filés) *(...). Cet agrément fait faire un très bon effet à la note finale d'une phrase musicale, quand cette note est longue. (...) Il fait pareillement un fort bon effet sur les notes longues de tel chant que ce soit et quelle que soit la mesure (...).*

On sait que les luthistes et violistes français, au XVIIe siècle, nommaient cet effet **verre cassé** [1]. Il semble qu'il ait été particulièrement prisé en Pologne, puisqu'Agricola, dès 1545, recommande aux flûtistes d'en user à l'imitation des violistes de Pologne.

Le vibrato semble prendre origine dans le **balancement** du doigt sur la corde d'une viole ou d'un luth, ou sur la touche d'un clavicorde. Mersenne précise : *Tandis que l'archet frotte les cordes, le doigt doit être rapidement balancé sur le manche.*

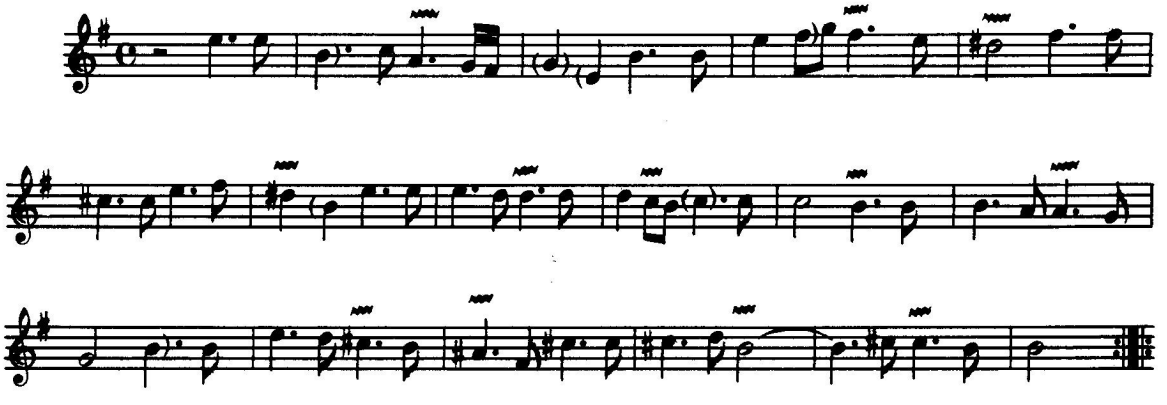
Marpurg ajoutera : *Le **balancement**, en Italien **tremolo**, n'est autre chose que la répétition d'une note en même degré, avec cette différence que la répétition ne se fait pas par de nouvelles articulations (...). Il n'est pas possible de le représenter en notes. C'est une imitation du tremblant de l'orgue (...). Sur une tenue longue, il faut précéder le balancement d'une **messa di voce** (son enflé).*

En ce qui concerne le **tremolo**, De Lusse écrit : *Il est encore une autre sorte de tremblement flexible que les italiens nomment **tremolo**, qui prête beaucoup à la mélodie lorsqu'on l'emploie à propos. Il ne se fait que par un mouvement actif des poumons en soufflant ces syllabes : Hou, hou, hou, hou etc... (L'Art de la flûte traversière,* 1761*).*

DEUX EXEMPLES DE PIECES AGREMENTEES PAR LEURS COMPOSITEURS

C. DIEUPART

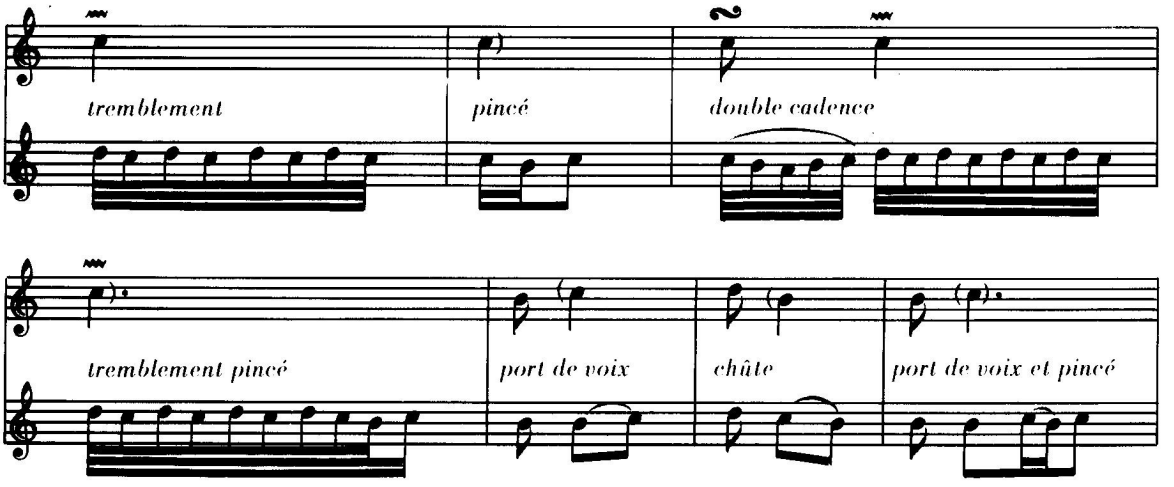
Ouverture (vers 1710)



(1) Voir aussi p. 36.

Extrait de la table d'agréments de Dieupart :

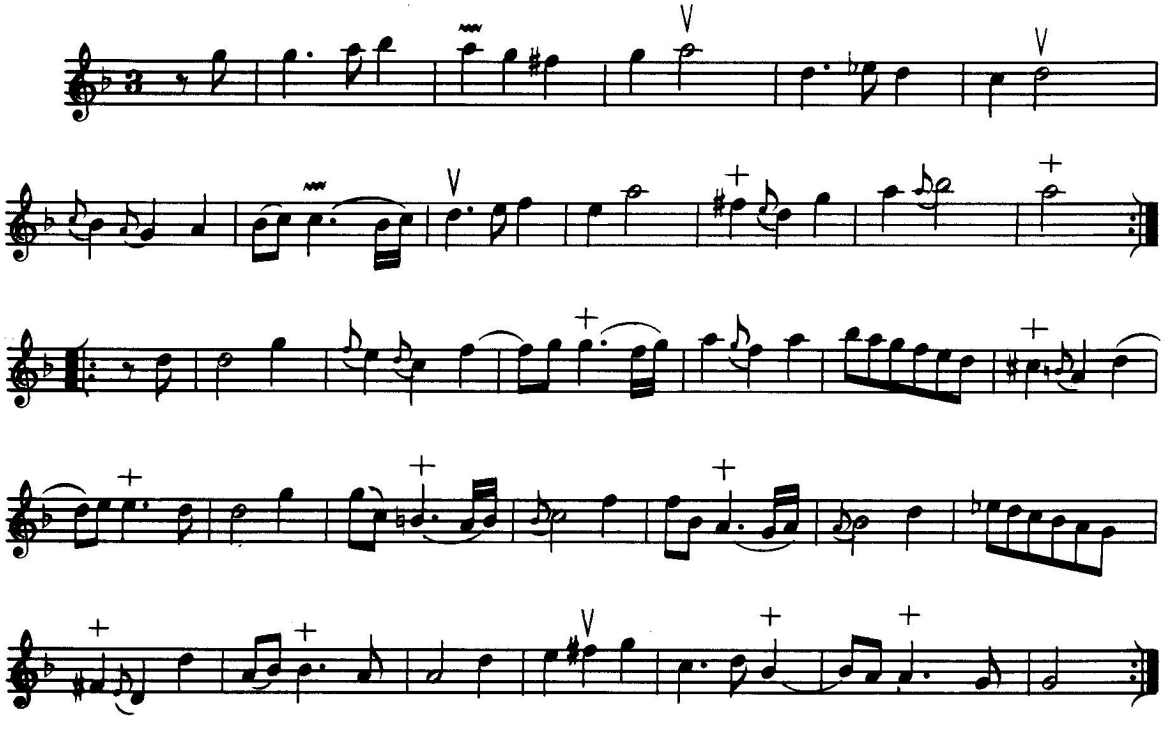
Explication des marques



J. B. de BOISMORTIER (Six suites de pièces pour flûte traversière, 1731)

Ces pièces sont ornées de tous leurs agréments :

Courante



N.B. – On pourra ajouter à ces pièces, les agréments qu'il n'était pas d'usage de noter, tels les sons filés et enflés, les flattements, le(s) vibrato etc...

* *

*

LES ORNEMENTS

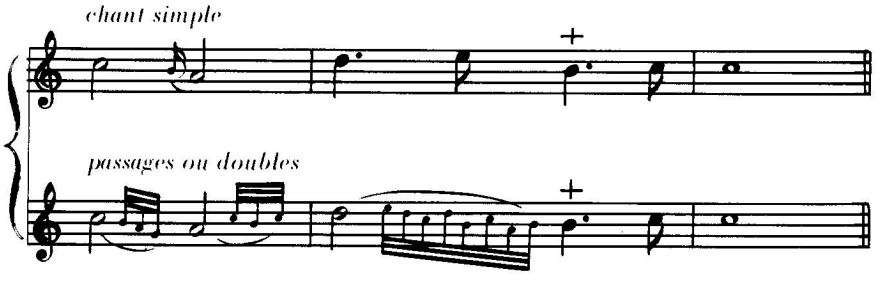
Rappelons [1] que nous désignons ici par **ornements**, des variations, des broderies destinées à varier, à orner l'ossature du texte musical, par différence avec les **agréments** dont nous avons qualifié les petites **notes de goût, appoggiatures, trilles** etc...

Les ornements sont donc les variations ajoutées (par le compositeur ou l'interprète) à la trame mélodique. Rousseau détermine ainsi les *variations :*

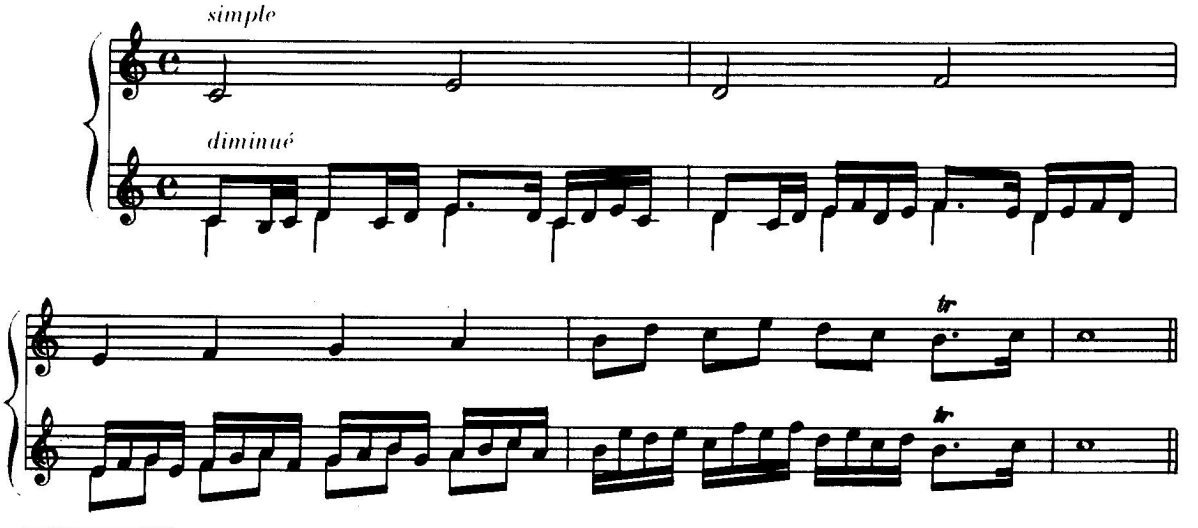
On entend sous ce nom toutes les manières de broder et doubler un air, soit par des diminutions, soit par des passages ou autres agréments qui ornent et figurent cet air. A quelque degré qu'on multiplie et charge les variations, il faut toujours qu'à travers ces broderies on reconnaisse le fond de l'air que l'on appelle le simple, et il faut en même temps que le caractère de chaque variation soit marqué par des différences qui soutiennent l'attention et préviennent l'ennui.

Le mot **variations** englobe les qualificatifs **doubles, diminutions, passages** dont Loulié donne les définitions suivantes : *Les passages sont plusieurs petits sons qu'on entremêle parmi les agréments simples. Ces passages s'appellent communément doubles. La diminution, qui est une espèce d'agrément du chant, sont plusieurs notes mesurées mises pour une seule.*

Exemples de passages ou doubles (Montéclair) :



Exemples de diminutions (Montéclair) :



(1) Voir chapitre *Agréments*, p. 33.

ORNEMENTATION A LA FRANÇAISE

Le musicien français des XVIIe et XVIIIe siècles, par goût, **agrémente** davantage qu'il n'**ornemente** [1], à la différence de ses voisins allemands et surtout italiens [2].

L'incomparable Lulli (...) a préféré la mélodie (...), la justesse de l'expression, le naturel et enfin la noble simplicité au ridicule des doubles et des musiques hétéroclites (...). Les passages sont arbitraires, chacun peut en faire plus ou moins suivant son goût et sa disposition. (Montéclair)

Si le musicien français **ornemente**, son "bon goût" lui recommande donc de le faire avec discrétion et pondération (nous verrons plus loin des exemples de l' "extravagance" italienne) :

Un point important et sur lequel on ne peut trop insister, c'est d'éviter cette confusion de notes que l'on ajoute aux morceaux de chant et d'expression, et qui ne servent qu'à les défigurer. (J. M. Leclair, 4e livre de Sonates pour le violon, 1738).

Extrait de ce 4e livre, voici le début d'un menuet que Leclair fait suivre de deux doubles successifs (sur la même basse), le premier en triolets, le second en doubles croches. Pour plus de clarté, nous les disposons ici verticalement sous le thème du menuet :

Menuet (J. M. LECLAIR) 1738

Allegro non troppo

(Double 1)

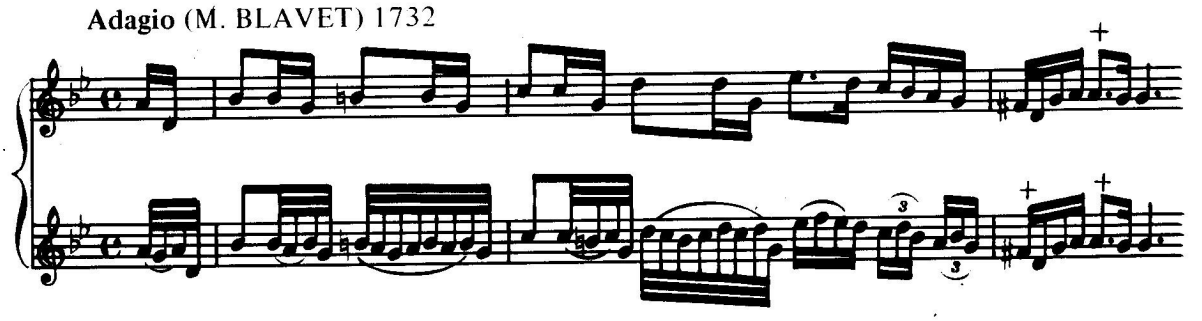
(Double 2)

(1) Ornementer : *enrichir d'ornements* (Larousse)

(2) *On peut considérer l'Adagio par rapport à la manière dont il faut le jouer et le broder, de deux façons : la première selon le goût français, la seconde selon celui des italiens. La première manière demande une expression nette et soutenue dans tout le chant, et un goût toujours accompagné des agréments essentiels, comme sont les ports de voix, les simples et les doubles tremblements, les mordants, les doublés, les battements, les flattements etc..., mais d'ailleurs il n'y faut point de grands roulements, ni beaucoup d'agréments arbitraires.* (Quantz)

Voici, emprunté à M. Blavet, un exemple d'ornementation d'une phrase lors de sa répétition immédiate (nous disposons ici également la phrase ornée sous son simple) :

Adagio (M. BLAVET) 1732



ORNEMENTATION A L'ALLEMANDE

Citons, parmi les nombreux préceptes donnés par Quantz :

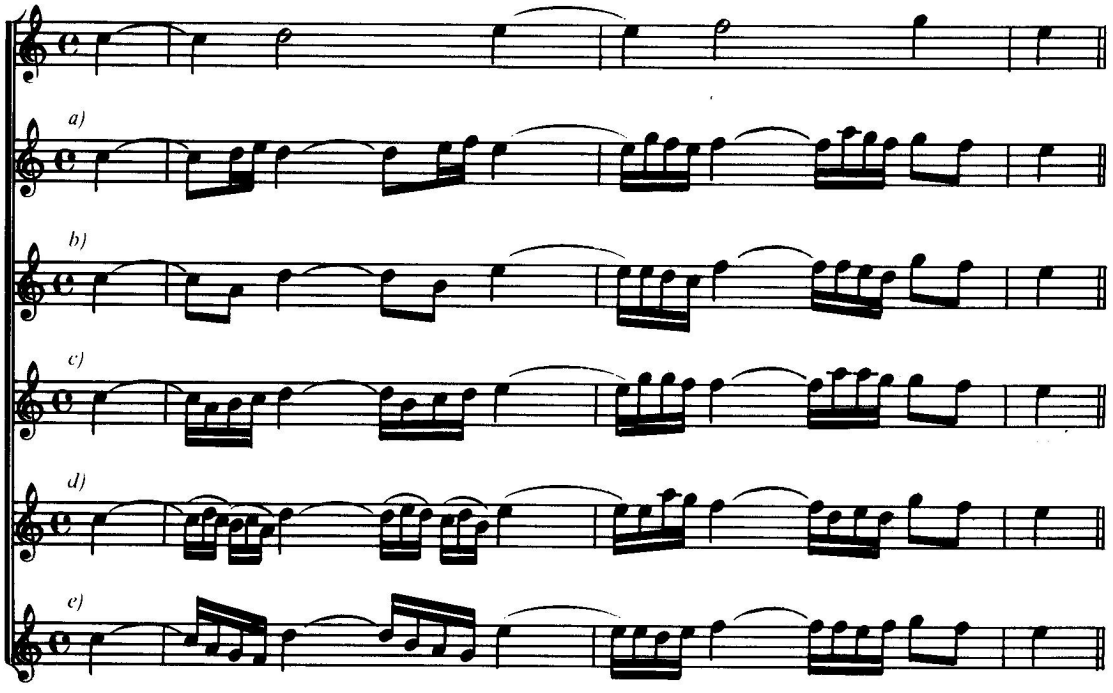
Presque toutes les personnes qui s'appliquent à la musique, surtout hors de France, ne se contentent pas de jouer simplement les agréments essentiels ; ils en veulent la plupart aussi faire selon leur goût, et cherchent à exécuter le chant par différentes variations arbitraires (...).

En général, il faut toujours prendre garde dans les variations, que les notes principales sur lesquelles on fait les variations, ne soient pas obscurcies. Lorsqu'on fait des variations sur des noires, il faut le plus souvent, que la première note de celles qu'on ajoute, soit la même avec la simple ; et on en use de même pour toutes les sortes, quelle que soit leur valeur, plus ou moins qu'une noire. On peut bien aussi choisir une autre note de l'harmonie de la basse ; pourvu qu'on fasse entendre de nouveau aussitôt après, la note principale (...).

On ne doit faire des variations que lorsqu'on a déjà fait entendre le simple chant (...). Il ne faut pas aussi varier les mélodies qui sont déjà bien écrites et qui ont déjà assez d'agrément(s) ; à moins qu'on ne soit sûr de les rendre encore meilleures (...).

Il ne suffit pas de faire entendre une longue suite de notes vites (...). On commet les plus grands abus à cet égard ; c'est pourquoi je conseillerais de ne pas s'enfoncer trop dans les variations et de s'appliquer plutôt à jouer un chant simple d'une manière noble, propre et nette.

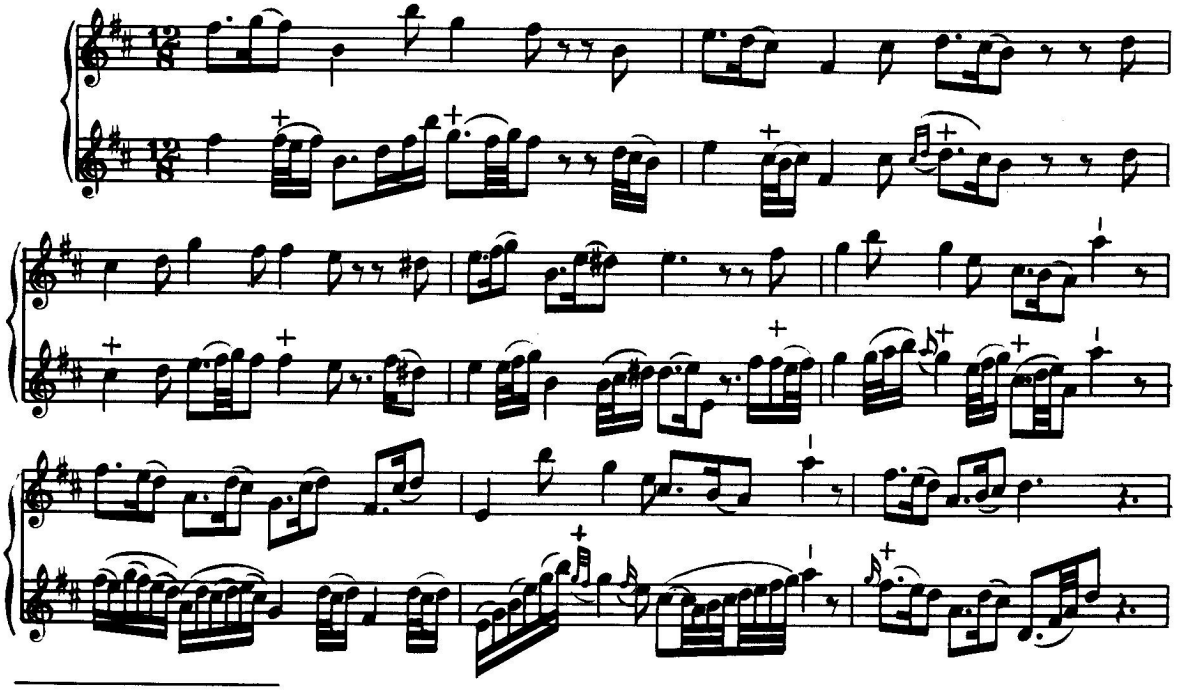
QUANTZ : différentes manières de varier une même phrase :



En matière d'ornementation, l'Allemagne subit les influences françaises et italiennes [1]. Voici, chez Telemann, deux exemples d'ornementation, le premier plus spécifiquement français (à base d'agréments), le second davantage dans le style des ornements italiens :

Exemple 1

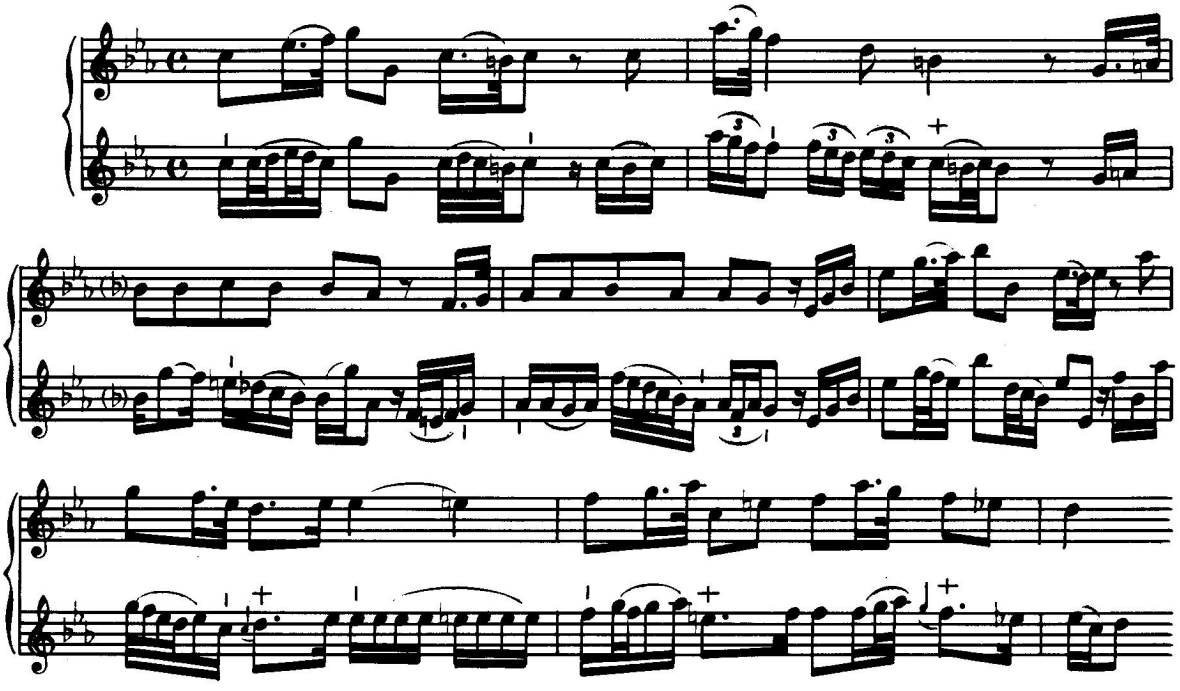
Sicilienne (G.P. TELEMANN) 1728



(1) Ce qui donne le *style mêlé* (Quantz) ou *goûts réunis* (F. Couperin).

Exemple 2

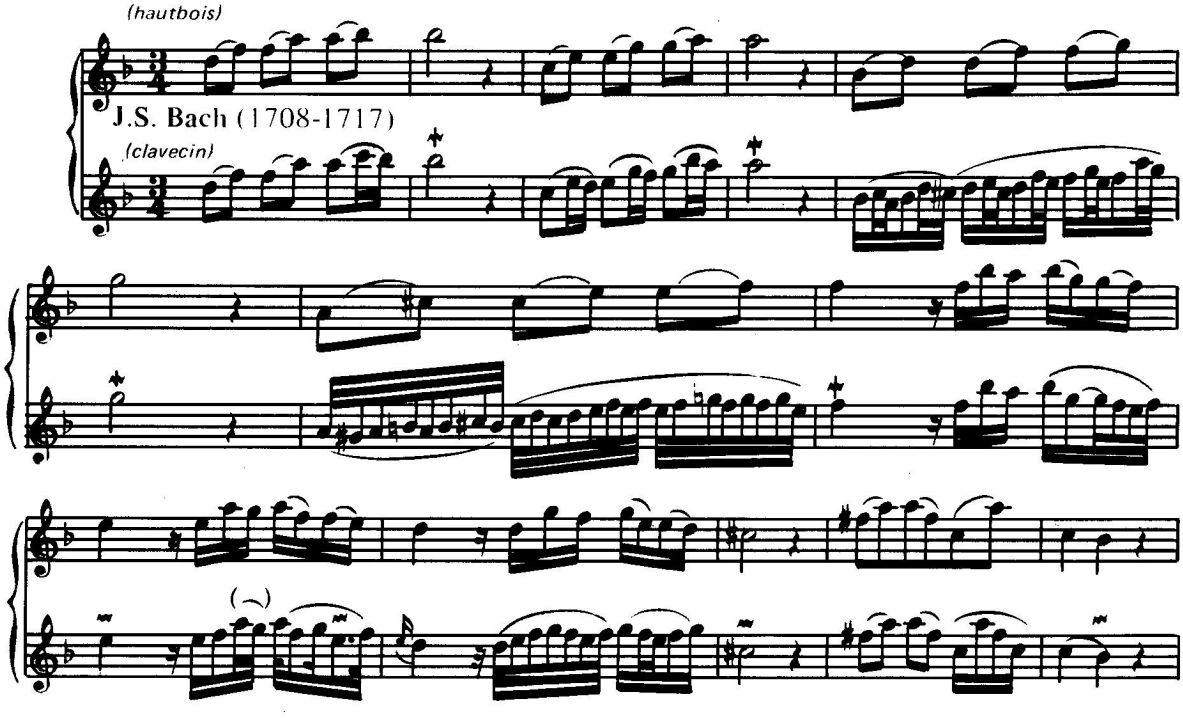
Adagio (G. P. TELEMANN) 1732

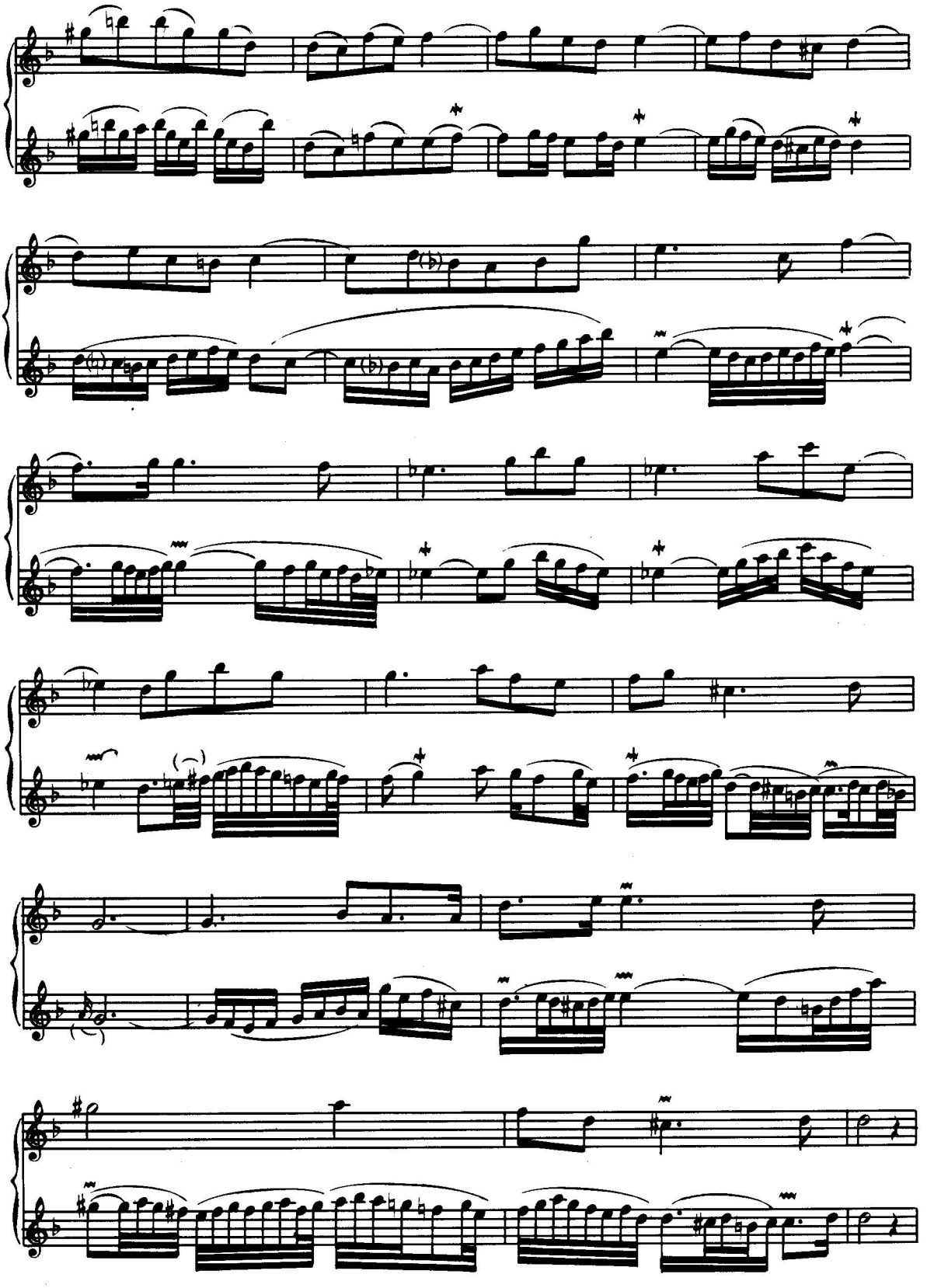


Dans l'exemple ci-dessous, J. S. Bach a pris un thème de Marcello qu'il a orné (pour le clavecin). On remarquera notamment la manière dont Bach varie son ornementation lors des différentes répétitions des mêmes motifs :

Adagio (MARCELLO-BACH)

B. Marcello (ou A. Vivaldi ?)





ORNEMENTATION A L'ITALIENNE

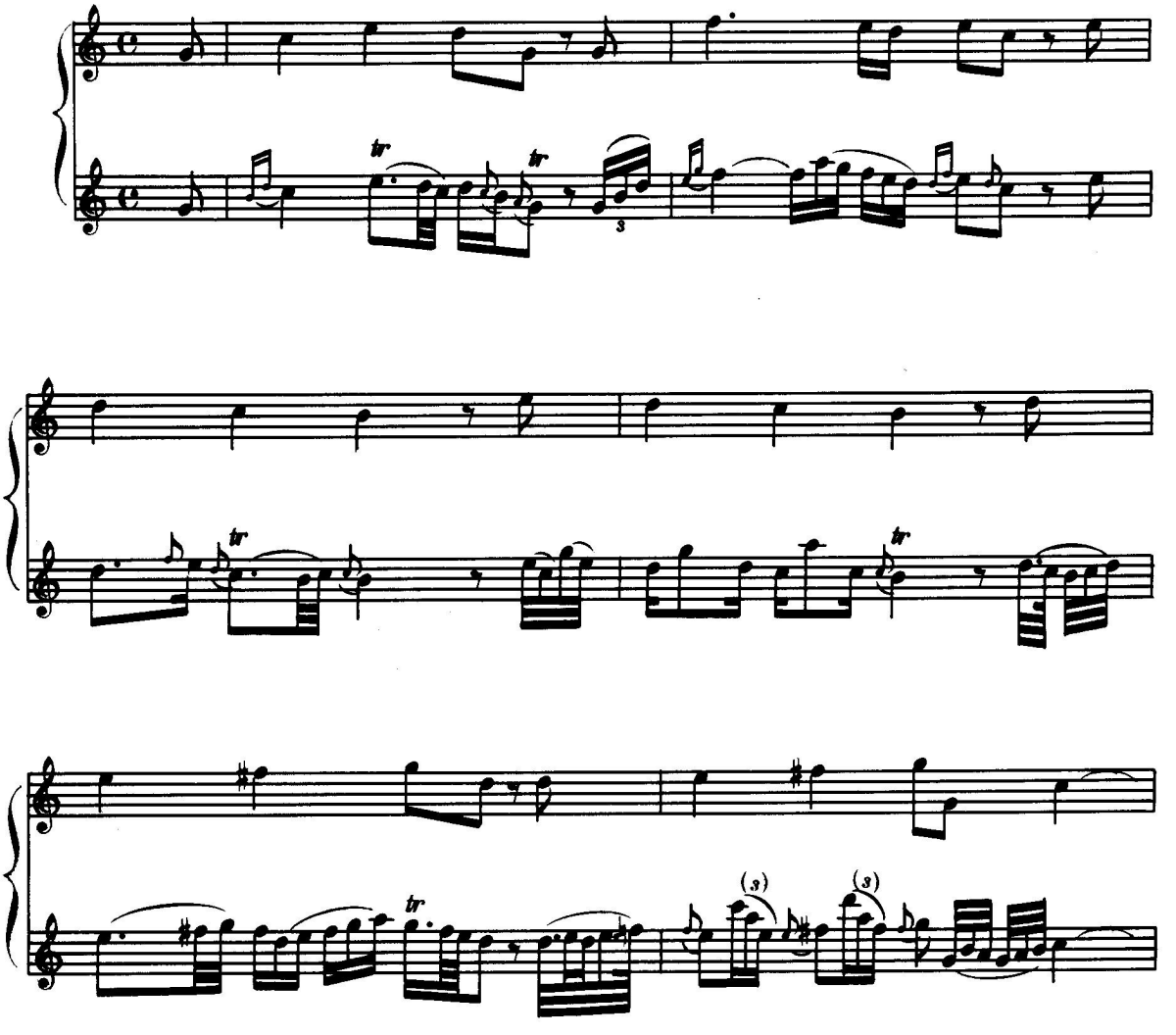
Quantz :

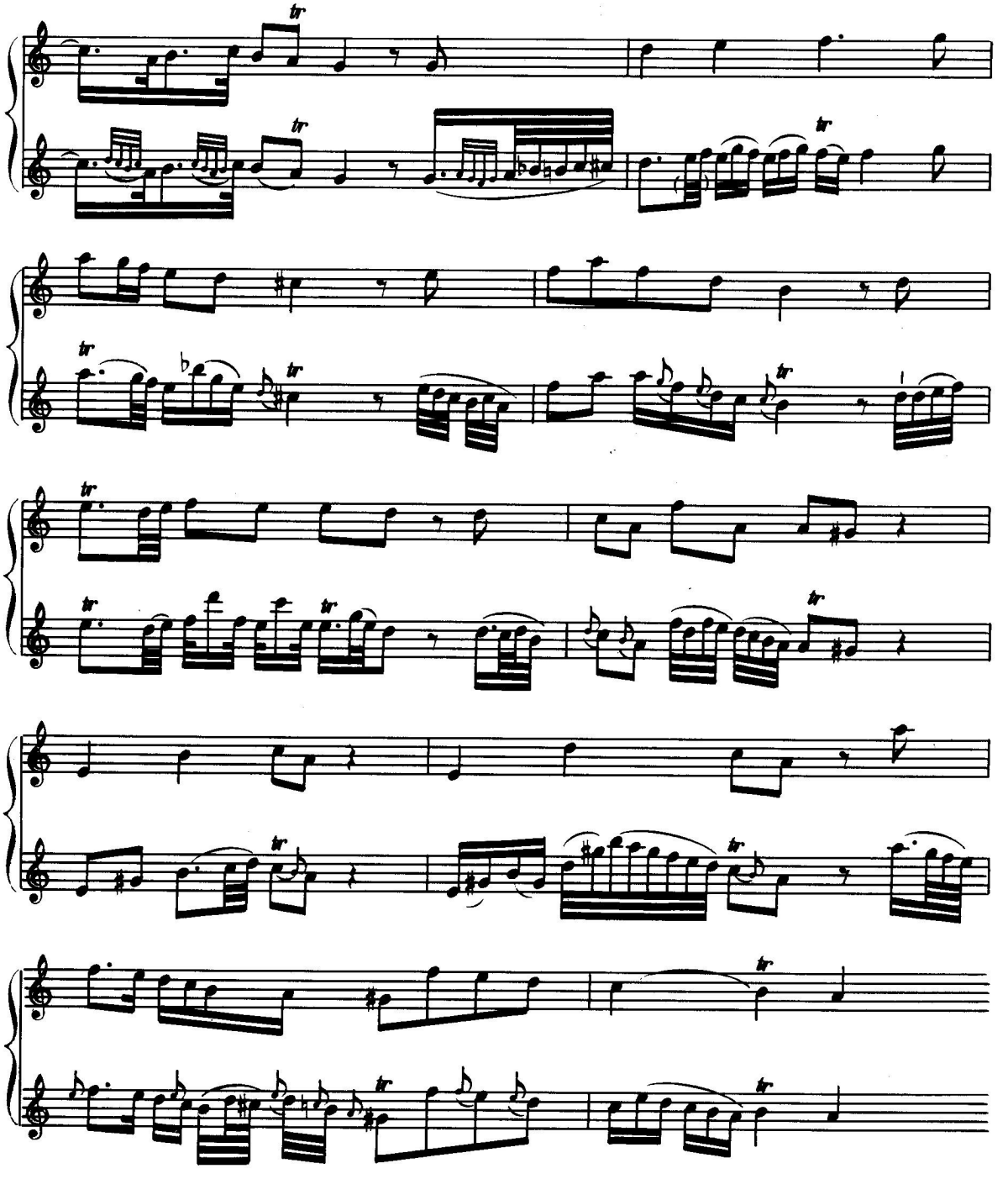
Dans la musique composée dans le goût italien, on laisse beaucoup à la volonté et à la capacité de celui qui joue (...). On ne peut pas nier, que pour qu'une pièce fasse tout son effet dans la musique italienne, ceux qui l'exécutent y contribuent autant que les compositeurs.

Les connaissances (de la basse continue et de l'art de la composition) *sont essentielles pour la musique italienne ; et cela à cause des certains passages qu'on écrit d'une manière fort simple et sèche, pour laisser au joueur la liberté de les varier plus d'une fois, selon sa capacité et son jugement, afin de surprendre toujours les auditeurs par de nouvelles inventions. (...)*

Dans la manière du goût italien (de jouer et de broder l'adagio), *on ne se contente pas de ces petits agréments français ; mais on tâche de trouver de ces grands agréments* (ornements) *travaillés et raffinés, lesquels doivent pourtant toujours s'accorder avec l'harmonie. On peut ici prendre pour modèle l'exemple* (suivant) *où ces agréments arbitraires* (ornements) *se trouvent exprimés par des notes :*

Adagio (Quantz)



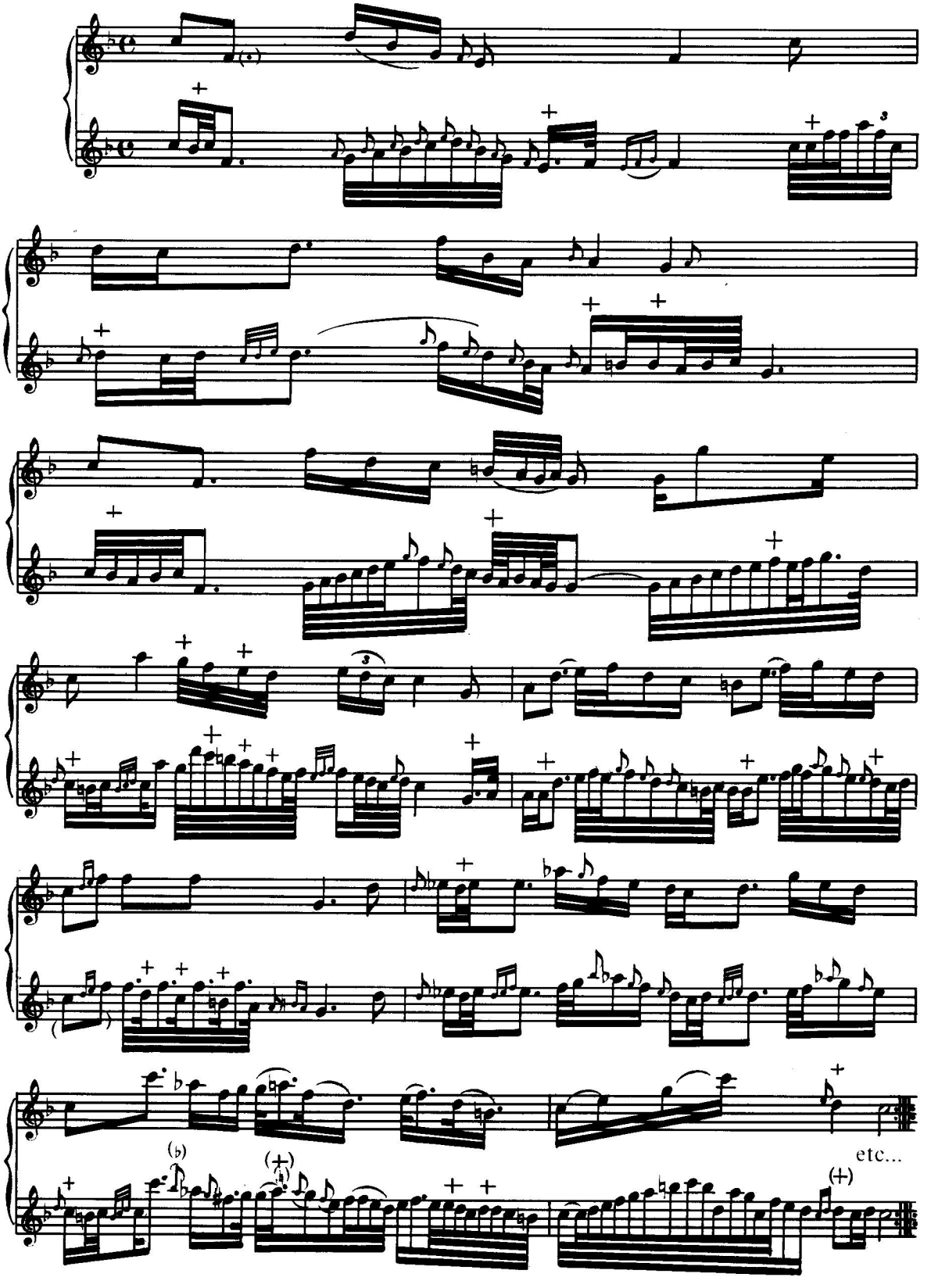


Les Italiens ornent souvent les mélodies avec une fantaisie encore plus libre et virtuose, ce qui n'est pas toujours du goût des Français : *Ils* (les passages, ornements) *se pratiquent moins dans la musique vocale que dans l'instrumentale, surtout à présent que les joueurs d'instruments, pour imiter le goût des italiens, défigurent la noblesse des chants simples par des variations souvent ridicules.* (Montéclair)

Voici comment Tartini orne la mélodie d'un adagio dont la trame est déjà initialement chargée. Cela ne constitue qu'une proposition parmi la quinzaine de variations différentes qu'il offre, laissant d'ailleurs à l'interprète le soin d'en inventer d'autres à son gré... :

G. TARTINI

Adagio (1788)



LA CADENCE (improvisée sur un point d'orgue)

Il s'agit de *cet ornement arbitraire, qui se fait par la partie principale, selon la volonté et la fantaisie de celui qui exécute, à la fin de la pièce, sur la note pénultième de la basse, savoir la quinte du mode dans lequel la pièce est composée.* (Quantz)

Il est rare qu'on fasse des points d'orgue dans nos musiques latines, on n'en fait jamais dans les Françaises, du moins jusqu'à aujourd'hui (1759) *; je ne sais si le goût pourra changer, les Italiens excellent dans cette sorte d'agrément.* (Choquel)

Quantz (toujours lui...) consacre un chapitre entier à la façon d'exécuter la cadence. En voici quelques extraits significatifs :

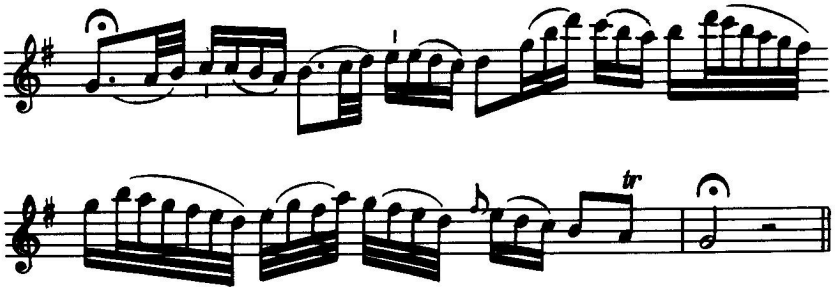
Il n'y a peut-être pas encore un demi-siècle que ces cadences sont devenues à la mode chez les Italiens, lesquels ont imité les Allemands et les autres nations qui s'appliquent à chanter et à jouer dans le goût Italien. Les Français s'en sont encore jusqu'à présent abstenus (...). Ce n'est qu'environ entre l'année 1710 et 1716, que les cadences, telles que nous les avons présentement, où la basse s'arrête, sont devenues à la mode. (...)

Elles n'ont lieu qu'en des pièces pathétiques et lentes, et en des pièces vites, qui vont en même temps sérieusement. Le but des cadences est de surprendre encore une fois l'auditeur inopinément à la fin de la pièce, et de laisser une impression singulière dans son âme ; c'est pourquoi il suffit de faire dans une pièce une seule cadence. (...) Les cadences doivent être inventées presque sur-le-champ ; elles demandent moins de science que de vivacité d'esprit. Leur plus grande beauté est, qu'elles excitent en l'auditeur une admiration nouvelle et touchante par quelque chose d'imprévu, et poussent les passions qu'on a pour but, à leur plus haut degré. (...)

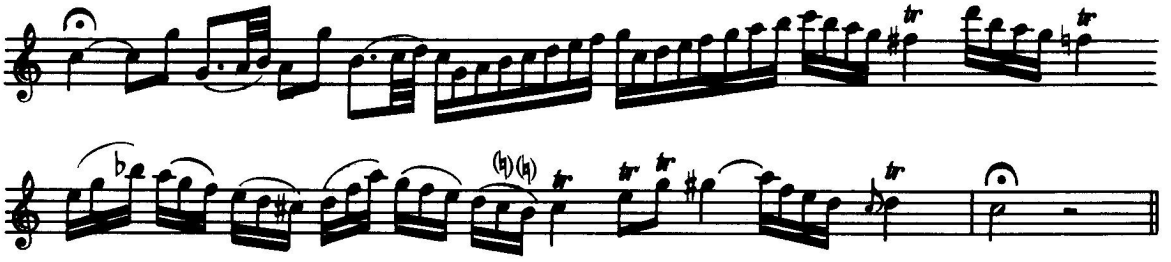
Les cadences pour une voix et pour un instrument à vent, doivent être telles qu'elles puissent être finies dans une seule haleine. Un joueur d'instrument à cordes peut les faire aussi longues qu'il lui plaira, pourvu qu'il soit assez riche en inventions. Toutefois il gagne plus à une brièveté juste qu'à une longueur ennuyeuse. (...)

Les cadences doivent être puisées dans la passion qui règne principalement dans tout le cours de la pièce. Il faut qu'elles contiennent une courte répétition ou imitation des passages les plus agréables qui s'y trouvent. Il arrive quelquefois que par distraction on ne saurait inventer quelque chose de nouveau sur-le-champ ; alors il n'y a pas de meilleur moyen que de choisir un des passages les plus agréables, et d'en former la cadence. (...)

Plus qu'on surprend l'oreille par de nouvelles inventions, plus on lui donne du plaisir. Il faut donc qu'on mêle toujours des figures de différentes espèces ensemble :

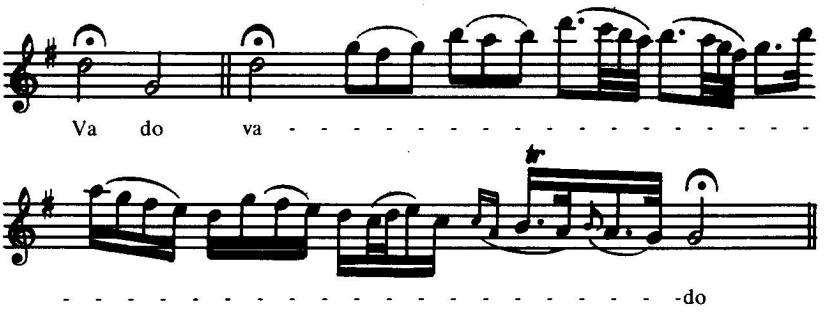


(...) Il faut ici prendre garde, de ne pas mêler le gai et le triste d'une manière absurde, ni confondre l'un avec l'autre. Une cadence gaie est formée de grands sauts éloignés, des passages gais avec les triolets et tremblements entremêlés :



Une cadence triste n'est presque faite que des intervalles qui sont tout près l'un de l'autre, entremêlés de dissonances :

Je dois encore faire quelques remarques sur les ***Fermates****, quand on s'arrête* ***ad libitum****. On les rencontre quelquefois dans les pièces à chanter, au commencement d'un air ; mais pour les instruments, ils sont beaucoup plus rares, quoique pourtant on les trouve par ex. dans l'adagio d'un concerto. La Fermate consiste le plus souvent en deux notes, qui font un saut de quinte par en bas, sur la première desquelles il y a un arc avec un point d'arrêt, et on s'en sert pour donner occasion aux chanteurs d'y faire une broderie. (...) Cette broderie ne doit consister que dans de pareilles notes principales, qui se trouvent dans l'accord de la basse, n'étant point permis de passer en d'autres modes. L'exemple* (suivant) *peut servir de modèle :*



On peut s'arrêter sur la première note sous l'arc avec le point, (messa di voce) [1], *aussi longtemps que l'haleine le permet, en diminuant et augmentant la force du ton. Cependant il faut avoir autant d'haleine de reste, qu'il est nécessaire d'en avoir, pour finir dans la même haleine la broderie qui suit.*

(...) Mais puisqu'on n'est pas capable d'écrire les cadences ainsi qu'elles doivent être jouées, tous les exemples des cadences achevées ne seraient pas aussi suffisants pour en donner une idée complète. Ce n'est donc qu'en faisant grande attention aux cadences que font plusieurs habiles gens, qu'on apprendra d'en aussi faire de bonnes. (Quantz)

* *
*

(1) *messa di voce* (son enflé) : voir p. 42.

LES DIFFERENTES CATEGORIES D'ADAGIO ET D'ALLEGRO

Classification – Tempo – Caractère

*Il y a cinq principales modifications de mouvement qui, dans l'ordre du lent au vite, s'expriment par les mots Largo, Adagio, Andante, Allegro, Presto ; et ces mots se rendent en français (*avec *beaucoup moins de précision* et *un sens beaucoup plus vague que dans la musique italienne) par les suivants : Lent, Modéré, Gracieux, Gai, Vite.*

Chacun de ces degrés se subdivise et se modifie encore en d'autres, dans lesquels il faut distinguer ceux qui n'indiquent que le degré de vitesse ou de lenteur, comme Larghetto, Andantino, Allegretto, Prestissimo, et ceux qui marquent, de plus, le caractère et l'expression de l'Air, comme Agitato, Vivace, Gustoso, Con brio etc... (Rousseau)

IMPORTANCE DU TEMPO

On ne doutera pas (...) de quelle importance il est d'attraper le mouvement que chaque pièce exige, et quelles grandes fautes on peut commettre là-dessus. S'il y avait donc des règles certaines à cet égard et qu'on voulût les observer comme il faut, bien des pièces qui sont à présent tout à fait gâtées par le mouvement mal pris feraient un meilleur effet et donneraient plus d'honneurs à leurs auteurs. (Quantz)

Pour ce faire, Quantz propose le battement de pouls (à 80 pulsations par minute) comme étalon servant à *se faire une idée de chaque mouvement dont il s'agit,* et précise : *il faut remarquer qu'avant toutes choses il est nécessaire de considérer aussi bien le mot qui est écrit au commencement de la pièce et qui indique le mouvement, que les notes les plus vites desquelles les passages* (rapides) *sont composés,* car tous ces différents mouvements ont chacun *deux sortes principales de mouvement, savoir un qui est vite et un qui est modéré* (dans le rapport de 2 à 1) selon qu'il y a des doubles croches ou des croches dans les mesures à 2/4, 3/4, C etc... et des triples ou des doubles croches dans les mesures à 3/8, 6/8, 12/8 etc...

N.B. – En ce qui concerne les mouvements rapides, Quantz remarque : *Ce qu'on disait autrefois être joué fort vite, s'exécutait presque une fois plus lentement qu'aujourd'hui. Où les mots d'Allegro assai* (1), *de Presto, de Furioso etc... étaient marqués, cela s'écrivait de la même manière, et ne se jouait presque point plus vite qu'on écrit et exécute aujourd'hui l'Allegretto. Ainsi le grand nombre de notes vites qu'on trouvait autrefois dans les pièces pour les instruments des compositeurs Allemands était beaucoup plus difficile et périlleux à voir qu'il ne l'était dans l'exécution. Les Français modernes ont encore regardé pour la plupart cette vitesse modérée dans des pièces vives.* (Rappelons que Quantz écrit cela en 1752).

CLASSIFICATION DES MOUVEMENTS D'APRES MARPURG

Les trois degrés du mouvement lent sont :

Très lentement	Lentement	Moins lentement	
Adagio assai (1)	**Adagio**	**Andante**	**Poco adagio**
Adagio di molto	**Largo**	**Andantino**	**Poco largo**
Largo } **assai** (1) ou **di molto etc...**	**Lento**	**Larghetto**	**Poco lento**
Lento }	etc...	etc...	

Les trois degrés du mouvement vif sont :

Très vif	Vif	Moins vif
Presto ou **Prestissimo**	**Allegro**	**Allegretto**
Allegro assai (1)	**Veloce**	**Poco allegro**
Allegro di molto	**Vivace**	**Poco vivace**
Velocissimo	**Poco presto**	**Poco veloce**
Vivacissimo	etc...	**Allegro ma non troppo (non tanto, non presto)**
etc...		etc...

(1) voir note (2) p. 61

CLASSIFICATION DES MOUVEMENTS AVEC LEUR INDICATION METRONOMIQUE D'APRES QUANTZ

¢ ♩ = 40 C ♪ = 40 Adagio assai (2) Adagio pesante Lento Largo assai (2) Mesto Grave etc...	C 𝅗𝅥 = 40 C ♩ = 40 Adagio cantabile Adagio spiritoso Arioso Larghetto Soave Dolce Poco andante Affettuoso Pomposo Maestoso Alla siciliana etc...	¢ 𝅗𝅥 = 80 C ♩ = 80 Allegretto Allegro ma non tanto Allegro ma non troppo Allegro ma non presto etc...	C ♩ = 120 (1) Allegro Poco allegro Vivace	¢ 𝅗𝅥 = 160 C ♩ = 160 Allegro assai (1) Allegro di molto Presto etc...
			4/8 (2/4) ♩ = 160 *quand ces mesures vont vite* 6/8 ♩. = 160 *quand ces mesures vont vite*	
	12/8 ♪ = 160 (Alla siciliana)		12/8 ♩. = 160 *quand cette mesure ne contient pas de doubles croches*	
3/4 ♩ = 40 (Adagio assai, lento et Mesto) *si la basse ne se meut que par des noires*	3/4 { ♩ = 40 *quand la basse se meut par des croches* (Adagio cantabile) ♩ = 80 *si la basse ne se meut que par des noires et que le chant soit plus arioso que triste.*		3/4 { ♩ = 160 *lorsqu'il y a des doubles croches et des triolets de croches* ♩. = 80 *quand le mvt. va fort vite et qu'il n'y a que 6 notes vites* (croches) *par mesure*	3/4 ♩. = 107 (Presto) *quand le mvt. va fort vite et qu'il n'y a que 6 notes vites* (croches) *par mesure*
	3/8 ♪ = 80 (Arioso)		3/8 ♩. = 80 *quand le mvt. va fort vite et qu'il n'y a que 6 notes vites* (doubles croches) *par mesure* (les indications métronomiques de toutes ces mesures concernent l'Allegro)	3/8 ♩. = 107 (Presto) *quand le mvt. va fort vite et qu'il n'y a que 6 notes vites* (doubles croches) *par mesure*

(1) à noter la concordance de ce tempo avec celui qu'indique Engramelle pour l'allegro à 2 temps de vingt mesures, qui doit s'exécuter en vingt secondes, soit : 2/4 ♩ = 120 ou ¢ 𝅗𝅥 = 120 etc...

(2) D'après Brossard, l'adverbe "assai" *selon quelques-uns veut dire "beaucoup" et selon d'autres que la mesure et les mouvements ne doivent avoir rien d'outré, mais demeurer dans une sage médiocrité de lenteur et de vitesse selon les différents caractères qu'il faut exprimer.*

Quantz le prend ici, on le voit, dans le sens de "beaucoup" qui est son sens habituel.

CARACTERE DES DIFFERENTS

S. DE BROSSARD

Largo	*veut dire fort lentement, comme en élargissant la mesure et marquant de grands temps souvent inégaux*	
Larghetto		
Grave	*veut dire qu'il faut battre la mesure et chanter et jouer gravement, posément, avec majesté, et par conséquent presque toujours lentement*	
Adagio	*veut dire proprement, commodément, à son aise, sans se presser, par conséquent presque toujours lentement et traînant un peu la mesure*	
Affettuoso (ou *Affetto)*	*affectueusement, tendrement etc... et par conséquent presque toujours lentement*	
Andantino		
Andante	*du verbe andare : aller, cheminer à pas égaux ; veut dire surtout pour les basses continues qu'il faut faire toutes les notes égales et en bien séparer les sons*	
Allegretto	*diminutif d'Allegro, veut dire un peu gaiement, mais d'une gaité gracieuse, jolie, enjouée etc...*	
Allegro	*signifie toujours gaiement et bien animé ; fort souvent vite et légèrement ; mais aussi quelquefois d'un mouvement modéré, presque gai et animé*	
Vivace	*adj. italien qu'on prend souvent (...) adverbialement pour marquer qu'il faut chanter ou jouer avec feu, avec vivacité, avec esprit etc... C'est aussi souvent chanter ou jouer vite, ou d'un mouvement hardi, vif, animé etc... C'est à peu près comme Allegro*	
Presto	*veut dire vite, c'est à dire qu'il faut presser la mesure ou en rendre les temps fort courts. Ce qui marque ordinairement de la gaité, ou de l'emportement, de la fureur, de la rapidité etc...*	
Prestissimo		
Arioso	*veut dire du même mouvement que si l'on chantait un Air*	
Dolce	*veut dire qu'il faut attendrir la voix et rendre le chant le plus doux ou le plus gracieux qu'on le peut*	
Maestoso	*veut dire d'une manière majestueuse, pompeuse, emphatique etc... et par conséquent gravement et lentement, quoique avec une expression vive et bien marquée*	
Soave	*agréable, doux, gracieux etc...*	
Légèrement	*gaillardement, gaiement*	

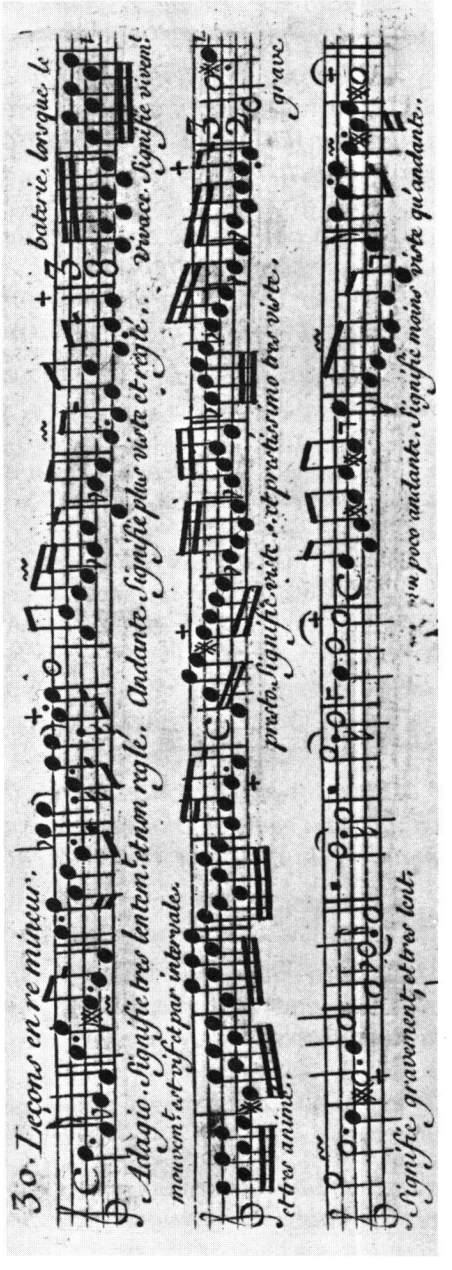
MOUVEMENTS D'APRES

J. J. ROUSSEAU

	mvt. plus lent que l'Adagio, et le dernier de tous en lenteur. Il marque qu'il faut filer de longs sons, étendre les temps et la mesure etc...
	mvt. un peu moins lent que le Largo, plus que l'Andante, et très approchant de l'Andantino
	adv. qui marque lenteur dans le mouvement, et de plus, une certaine gravité dans l'exécution
	adv. qui signifie à l'aise, posément
	adj. pris adverbialement. (...) indique un mvt. moyen entre l'Andante et l'Adagio, et dans le caractère du chant une expression affectueuse et douce
	un peu moins de gaité dans la mesure (par rapport à l'Andante) : *ce qu'il faut bien remarquer, le diminutif Larghetto signifiant tout le contraire* (par rapport à Largo)
	participe du verbe italien andare : aller. Il caractérise un mvt. marqué sans être gai, et qui répond à peu près à celui qu'on désigne en français par le mot Gracieusement
	indique une gaité plus modérée (que l'Allegro), *un peu moins de vivacité dans la mesure*
	adj. pris adverbialement (...) signifie gai ; et c'est aussi l'indication d'un mvt. gai, le plus vif de tous après le (en-dessous du) *Presto. Mais (...) il s'applique souvent à des transports de fureur, d'emportement, et de désespoir, qui n'ont rien moins que de la gaité*
	mvt. gai, prompt, animé ; exécution hardie et pleine de feu. En français : Vif, Vivement. (Voir ci-dessous : *Légèrement)*
	signifie Vite
	quelquefois on marque un mvt. encore plus pressé par le superlatif Prestissimo, ou Presto assai, (1) *Très vite*
	adj. pris adverbialement. (...) indique une manière de chant soutenue, développée et affectée aux grands Airs
	ce mot Dolce (Doux) n'est pas seulement opposé à Fort, mais à Rude
	ce mot indique un mvt. encore plus vite que le Gai, un mvt. moyen entre le gai et le vite. Il répond à peu près à l'italien Vivace

(1) Voir note (2) p. 61

QUELQUES EXEMPLES DE MOUVEMENTS PAR VILLENEUVE



DE LA MANIERE DONT ON DOIT JOUER L'ADAGIO (1) (extraits) : J. J. QUANTZ

LES DIFFERENTES SORTES D'ADAGIO – CARACTERE ET TEMPO

Le caractère principal de l'Adagio consiste dans la tendresse et dans la tristesse.

L'Adagio fournit plus d'occasion que l'Allegro pour exciter les passions et pour les apaiser.

La bonne méthode de jouer un Adagio demande que le joueur de concerto se laisse plutôt traîner par les parties qui accompagnent, que de les devancer.

Afin donc de bien jouer un Adagio, il faut autant qu'il est possible, mettre l'âme dans une situation tranquille et presque triste (...). Un Adagio peut être comparé à une supplication flatteuse (...). Il faut donc aussi en jouant se régler à la passion que le compositeur a principalement eu en vue dans sa pièce, afin de ne pas jouer trop vite un Adagio fort triste, ni au contraire trop lentement un Adagio chantant. On doit bien distinguer d'un Adagio pathétique ces sortes de pièces lentes : Cantabile, Arioso, Affettuoso, Andante, Andantino, Largo, Larghetto etc... Quant au mouvement que demande chaque pièce en particulier, il faut en juger de toute la connexion de ses parties ; le mode et la mesure, voir si elle est égale ou inégale, fournit aussi quelque éclaircissement.

L'Adagio fort triste est désigné ordinairement par les mots Adagio di molto ou Lento assai.

N.B. – En ce qui concerne *les deux façons dont il faut jouer et broder l'Adagio, la première selon le goût français, la seconde selon celui des Italiens,* voir chap. "Les ornements", p. 50 (note 2) et p. 53 (Telemann)

NOTES SUIVIES D'UN SILENCE

Quand surtout on rencontre des pauses, il ne faut point d'abord couper le ton ; il vaut mieux entretenir la dernière note un peu plus longtemps que sa manière ne l'exige (...) en l'affaiblissant peu à peu.

LE COUP DE LANGUE

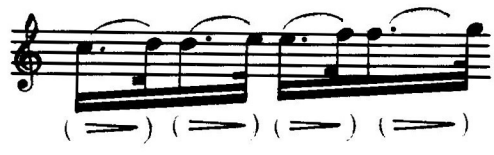
Dans l'Adagio, toutes les notes doivent être pour ainsi dire caressées et flattées, et il ne faut pas employer des coups de langue rudes ; excepté lorsque le compositeur demande que quelques notes soient coupées pour réveiller l'auditeur qui pourrait languir.

ENFLER LE SON

Lorsque dans un Adagio celui qui exécute la partie concertante fait tantôt croître tantôt diminuer la force du ton, mettant ainsi du clair et de l'obscur dans son expression, cela fait un excellent effet.

NOTES POINTEES

Lorsque dans l'Adagio il y a des coulés sur des notes pointées (voir ex. ci-contre), *la note après le point ne doit pas être poussée ; il faut la couler avec la précédente par un piano en diminuant toujours le son* (chap. sur le violon) :

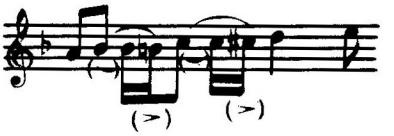


(1) Sous-titres de J. C. V.

S'il y a un point après la seconde note, il faut, dans l'Adagio, jouer la première aussi brièvement que dans l'Allegro, mais non pas avec tant de force :

EXPRESSION DES DEMI-TONS CHROMATIQUES ASCENDANTS

Lorsque dans le mouvement lent il y a des demi-tons entremêlés dans la mélodie, ceux qui sont haussés par un dièse ou un signe de restitution doivent être entendus plus fort que les autres ; ce qui est effectué quand le vent est augmenté aux instruments à vent :



LE GRAVE

Un Sostenuto, qui est le contraire du Staccato et qui ne consiste que dans un chant bien soutenu, sérieux et harmonieux, où il y a beaucoup de notes pointées qu'il faut couler deux à deux, est ordinairement intitulé du mot de Grave ; c'est pourquoi il faut le jouer d'un coup d'archet long et pesant.

Un Grave, dont le chant consiste en notes pointées, doit être joué d'une manière élevée et vive (...). Il faut renforcer les notes pointées jusqu'au point, et y joindre doucement et brièvement par un coulé les notes suivantes, à moins que l'intervalle ne soit pas trop grand. Pour ce qui est des sauts fort éloignés, il faut pousser chaque note à part. Si des pareilles notes montent ou descendent par degré, on pourra faire précéder des ports de voix aux notes longues qui sont le plus souvent des consonances, et qui à la longue pourraient déplaire à l'oreille [1].

L'ADAGIO SPIRITUOSO

Un Adagio spirituoso est le plus souvent composé de la mesure à 3 temps avec des notes pointées dont le chant est souvent coupé ; et l'expression exige encore plus de vivacité que nous n'en avons demandé (pour le Grave). *C'est pourquoi les notes doivent être plus poussées que coulées, et il faut user encore de moins d'agréments. L'on peut surtout se servir des ports de voix qui finissent par des demi-tremblements* [2] *; mais lorsqu'on y trouve entremêlé quelques pensées chantantes (...), il faut s'y régler aussi dans l'exécution et mêler alternativement le sérieux avec le flatteur.*

LE CANTABILE, L'ARIOSO

Si dans un Cantabile ou Arioso dont la mesure est le triple de croches (3/8), *on trouve beaucoup de doubles croches qui se suivent en montant ou en descendant par degré (...), il faut tâcher d'exprimer ces sortes de notes d'une manière simple et flatteuse en se servant tantôt du piano, tantôt du forte.*

S'il y a des croches sautantes entremêlées qui rendent le chant sec et qui ne le nourrissent point : on peut remplir les sauts de tierce par des ports de voix ou par des triolets; Mais lorsque la basse a des notes de la même valeur, de la même harmonie pendant toute une mesure : alors la partie principale a la liberté de faire plus d'agréments. Néanmoins les agréments ne doivent jamais s'écarter de la manière de jouer prescrite dans une telle pièce en général.

---

(1) Voir paragr. "Port de voix", p. 41 : *"Lorsqu'après une ou plusieurs courtes notes..."*

(2) Voir paragr. "port de voix", p. 38 : (exemple de Montéclair).

L'ANDANTE, LE LARGHETTO

Dans un Andante ou Larghetto composé dans le triple de noires (3/4), *où le chant consiste en noires sautantes que la basse accompagne par des croches, où souvent six restent sur le même ton et la même harmonie, on peut jouer avec plus de sérieux et plus d'agréments que dans un Arioso. Mais si la basse va çà et là par degré, il faut être sur ses gardes avec les agréments, pour ne pas faire contre la voix principale des quintes et des octaves défendues.*

En ce qui concerne l'interprétation de l'Adagio au violon (pour les instruments à vent, substituer "coup de langue" à "coup d'archet"), Quantz précise :

Un Arioso, Cantabile, Soave, Dolce, Poco andante est exprimé avec tranquillité et avec un coup d'archet léger. Quand même l'Arioso serait mêlé de différentes sortes de notes vites, il demande pourtant également un coup d'archet léger et tranquille.

Un Maestoso, Pomposo, Affettuoso, Adagio spirituoso, doivent être joués sérieusement et avec un coup d'archet tant soit peu pesant et aigu.

Une pièce lente et triste, qui est indiquée par les mots : Adagio assai, Pesante, Lento, Largo assai, Mesto, demande la plus grande modération du ton, et le coup d'archet le plus long, le plus tranquille et le plus pesant.

* *
*

DE LA MANIERE DONT ON DOIT JOUER L'ALLEGRO [1] (extraits) : J. J. QUANTZ

L'ALLEGRO ET SES DIFFERENTES APPELLATIONS

Il faut d'abord remarquer que, dans les différents noms qu'on a donnés aux pièces de musique, le mot d'Allegro a un sens très étendu en opposition du mot d'Adagio, et l'on comprend sous le terme d'Allegro plusieurs sortes de pièces dont le mouvement est vite, par ex. : Allegro, Allegro assai, Allegro non presto, Allegro ma non tanto, Allegro moderato, Vivace, Allegretto, Presto, Prestissimo etc... Nous employons ici le mot d'Allegro dans cette signification étendue, et nous signifions par là toutes sortes de pièces vives et vites, ne faisant pas attention à la signification particulière lorsque ce mot caractérise une singulière espèce de mouvement vite.

Comme beaucoup de compositeurs mettent les mots ci-dessus rapportés, plus par coutume que pour bien caractériser le véritable mouvement des pièces (...), il se trouve bien des cas (...) où il faut deviner l'intention du compositeur plus par le contenu de la pièce même que par le mot qui se trouve à la tête pour en désigner le mouvement.

CARACTERE ET TEMPO

Le caractère principal de l'Allegro est la gaîté et la vivacité.

Il ne faut pas commencer l'Allegro plus vite qu'on n'est en état de jouer les passages (vites) *qui s'y trouvent (...). C'est pourquoi il faut saisir le mouvement suivant les passages les plus difficiles de la pièce.*

Quelque vivacité qu'exige l'Allegro, on ne doit jamais sortir d'un mouvement réglé et raisonnable. Car tout ce qui est précipité cause à l'oreille plus de peine que de satisfaction. Il faut toujours avoir pour but la passion qu'on doit exprimer, et ne pas se proposer seulement de jouer vite (...). Si l'on veut donc toucher et flatter l'oreille dans l'Allegro, il faut à la vérité jouer chaque pièce avec un feu convenable ; mais il n'en faut jamais précipiter le mouvement parce que la pièce en perdrait tout son agrément.

POUR EVITER DE PRESSER

On presse trop le mouvement quand on lève trop vite les doigts, surtout pour les notes sautantes. Pour éviter ce défaut, il faut appuyer un peu sur la première note des figures vites ; de sorte que les notes capitales doivent toujours être entendues un peu plus longtemps que celles qui passent seulement.

Pour les triolets, il faut être fort attentif à les faire bien ronds et égaux, et à ne pas en hâter trop les deux premières notes (...). On pourra, pour cet effet, appuyer sur la première note d'un triolet parce qu'elle est la note capitale de l'accord.

LE COUP DE LANGUE (Voir aussi, plus loin, les paragr. "Pour dégager le thème" – "Pour exprimer les différents sentiments")

Le défaut de se trop presser vient aussi le plus souvent de ce que l'on n'est pas attentif au coup de langue.

Ce sont les passages vites de l'Allegro qu'il faut surtout jouer rondement, proprement, avec vivacité, avec articulation et distinctement. C'est à quoi contribue beaucoup la vivacité du coup de langue (...). Il faut pousser de la langue tantôt rudement, tantôt mollement, suivant que l'espèce des notes le demande.

---

(1) Sous-titres de J. C. V.

COMMENT RESPIRER

Il faut reprendre haleine dans un temps convenable et la ménager avec soin : afin de ne pas séparer les parties du chant qui appartiennent ensemble, en prenant haleine lorsqu'il ne faut pas.

LES NOTES BASSES DANS LES GRANDS INTERVALLES

Plus les sauts dans les passages ont de l'étendue, plus il faut donner de la force aux notes basses ; parce que d'un côté elles deviennent des notes essentielles à l'accord ; et que de l'autre côté les tons bas de la flûte ne sont ni si forts ni si perçants que les tons hauts.

LES PASSAGES CHANTÉS

Quand après des notes vites suivent quelques notes lentes et chantantes, il faut aussitôt modérer le feu, et exprimer les notes lentes avec la passion qu'elles demandent, pour que l'auditeur n'en ressente aucun ennui.

POUR DEGAGER LE THEME ET LE NUANCER

Lorsque dans un Allegro le sujet revient plusieurs fois, il faut toujours dans l'expression le bien distinguer des pensées moins principales. Qu'il soit majestueux ou flatteur, gai ou hardi, il pourra toujours être rendu sensible par la vivacité ou par la modération des mouvements de la langue (...), comme aussi par le piano et le forte. Et pour les reprises en général, le changement du piano et du forte donne beaucoup de grâce au jeu.

POUR EXPRIMER LES DIFFERENTS SENTIMENTS (gai, majestueux, hardi, flatteur)

Les sentiments changent souvent, aussi bien dans l'Allegro que dans l'Adagio.

On imite et l'on représente le gai par des notes courtes (...) ; il faut encore remarquer que c'est principalement la vivacité du coup de langue qui exprime le gai.

Le majestueux se fait sentir par des notes longues (...) et par des notes pointées. Ces dernières doivent être poussées fort et exprimées avec vivacité. On soutient les points et on expédie brièvement la note suivante [1]*. Quelquefois, on peut aussi se servir de tremblements aux points.*

Le hardi se représente par des notes où la seconde et la troisième sont pointées, et dont les premières sont par conséquent précipitées.

Le flatteur s'exprime par des notes coulées qui montent ou descendent par degrés; de même que par des notes syncopées, où l'on peut jouer la première moitié faiblement et donner plus de force à la seconde.

S'il y a dans un Allegro plus de pensées gaies que des majestueuses et flatteuses, il faut aussi qu'on le joue gaiement et vitement. Mais si le majestueux fait le caractère des pensées principales, il faut qu'en général la pièce soit exécutée avec plus de sérieux. Si ce qui flatte est le sentiment dominant de la pièce, il doit y régner plus de tranquillité.

L'ORNEMENTATION

Le chant simple doit, dans l'Allegro comme dans l'Adagio, être orné et rendu plus agréable par des ports de voix et d'autres petits agréments essentiels, selon que le demande la passion qui s'y trouve.

Le majestueux n'admet pas qu'on ajoute beaucoup, et ce qui lui convient doit toujours être exprimé d'une manière sublime.

---

(1) Voir paragr. "Les notes surpointées" p. 27

Le flatteur veut des ports de voix, des notes coulées, et une expression tendre.

Le gai, au contraire, exige des tremblements nettement finis, des mordants, et une expression badine.

En ce qui concerne l'interprétation de l'Allegro au violon (pour les instruments à vent, substituer "coup de langue" à "coup d'archet"), Quantz précise :

Les Allegro, Allegro assai, Allegro di molto, Presto, Vivace, demandent, surtout dans l'accompagnement où il faut une manière plus badine que sérieuse, un coup d'archet vif, très léger, court, et bien détaché. Cependant il y faut observer une certaine modération du ton.

Un Allegretto ou un Allegro qui est modéré par les mots : non presto, non tanto, non troppo, moderato etc... (...) doit être exécuté un peu plus sérieusement, et avec un coup d'archet qui soit à la vérité un peu pesant mais pourtant vif et vigoureux. Ce sont surtout les doubles croches dans l'Allegretto, comme les croches dans l'Allegro, qui demandent un coup d'archet très court (...) ; mais les passages vites doivent être joués d'un coup d'archet léger.

* *
*

CARACTERE ET TEMPO DES DIFFERENTS MOUVEMENTS (AIRS ET DANSES)

Les différents mouvements (airs et danses) en usage aux XVIIe et XVIIIe siècles seront classés ici par ordre alphabétique. Nous avons sélectionné pour chacun d'eux la (ou les) principale(s) définition(s) qu'en donnent les auteurs de l'époque, en citant plusieurs lorsqu'elles se complètent ou parfois même s'opposent : dans ce dernier cas, il faut alors tenir compte de l'époque de la citation, le caractère des mouvements s'étant souvent modifié sensiblement d'une période à l'autre.

Chaque fois qu'elle est précisée, la vitesse du tempo sera traduite en mouvement métronomique. (Le brevet du métronome ne date que de 1816. Auparavant, les théoriciens employaient différents moyens pour indiquer le tempo, tels que chronomètres (pendules), battements du pouls, nombre défini de mesures dans un nombre défini de secondes etc...)

AIR : voir **ARIA**

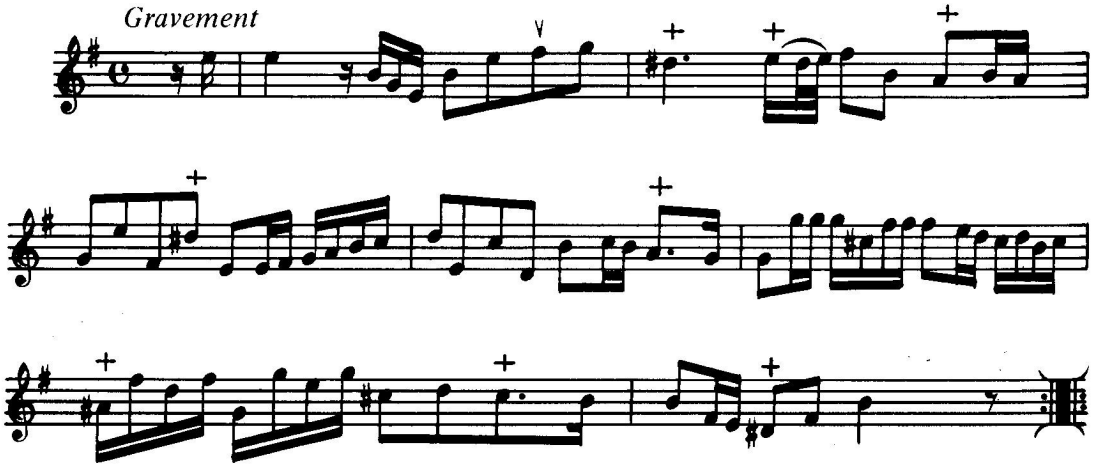
ALLEMANDE

D'abord simple danse, l'Allemande devint à la fin du XVIIe siècle la première ou la seconde pièce de la suite instrumentale. Son tempo est généralement modéré, sauf dans la seconde partie du XVIIIe siècle qui lui confère souvent des mouvements rapides, voire même très rapides (Dom Bedos : Allemandes rapides de 32 mesures en 20 secondes, soit ♩ = 184...)

Sorte d'air ou de pièce de musique dont la musique est à 4 temps et se bat gravement (...). L'Allemande en sonate est partout vieillie (...) ; ceux qui s'en servent encore lui donnent un mouvement plus gai.

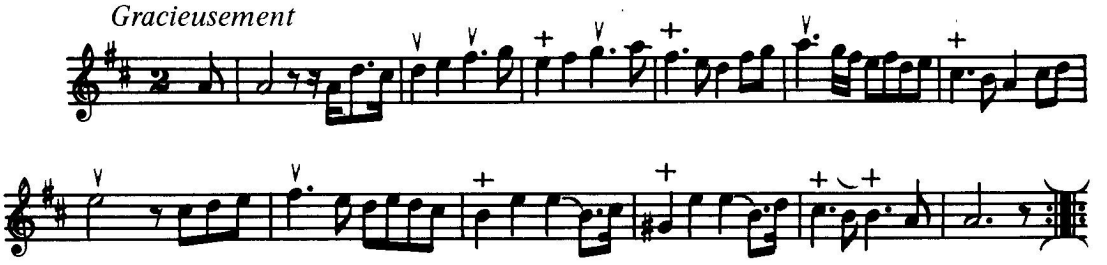
Allemande est aussi l'air d'une danse fort commune en Suisse et en Allemagne. Cet air, ainsi que la danse, a beaucoup de gaîté : il se bat à 2 temps. (Rousseau)

Allemande (HOTTETERRE LE R.) 1708

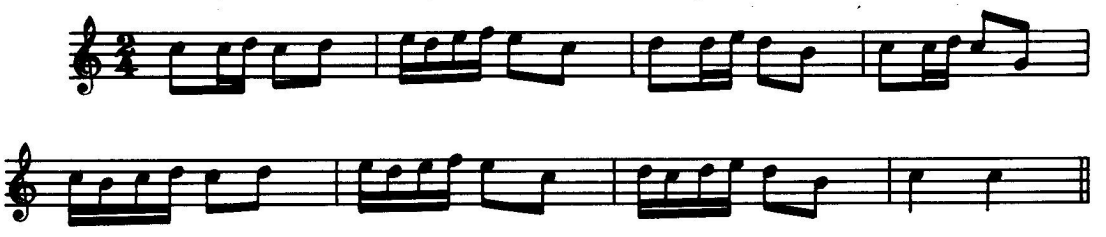


Allemande (HOTTETERRE LE R.) 1708

Gracieusement



Allemande (ENGRAMELLE) 1775 ♩ = 184 (d'après Dom BEDOS)



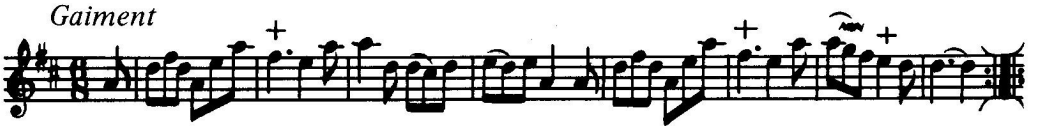
ARIA

Aria veut dire Air ou Chanson, c'est-à-dire un chant dont les mouvements sont justes et égaux, et les temps, surtout les premiers de chaque mesure, bien marqués ; et cela presque toujours un peu vite et gaiement, pourvu qu'il n'y ait pas quelque terme comme Aria larga ou affettuosa etc... qui le demande autrement.

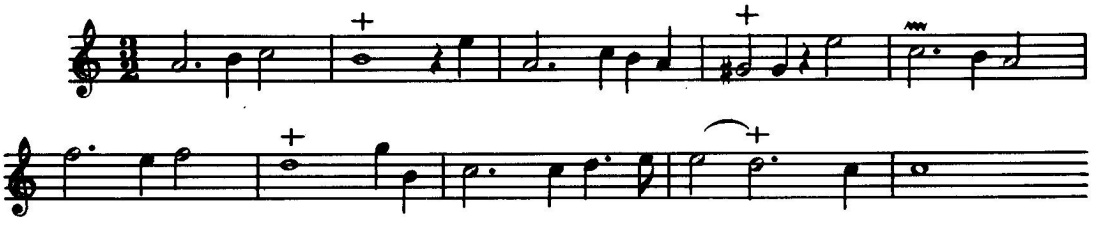
(Brossard)

Air (J. B. DE BOISMORTIER) 1731

Gaiment

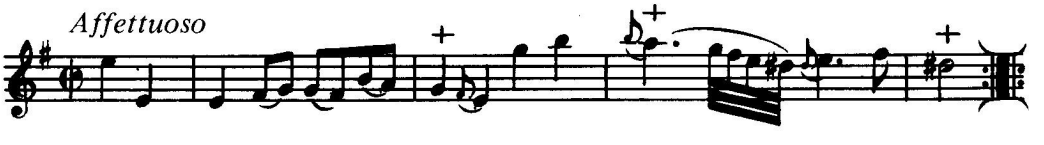


Air tendre (L'AFFILARD) 1694 𝅗𝅥 = 80



Aria (J. M. LECLAIR) 1738

Affettuoso



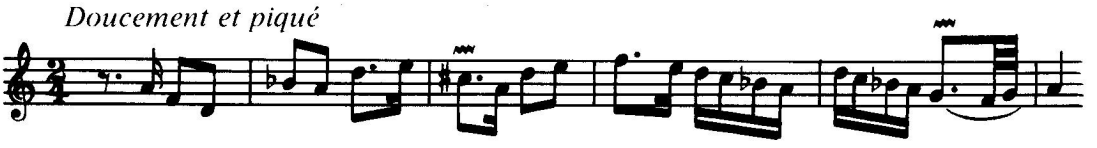
ARIETTE

Le mot d'Ariette signifie un air gai, dans le goût italien. (Villeneuve)

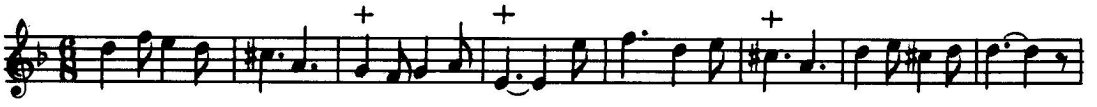
Arietta : diminutif d'Aria, veut dire petit air ou Chansonnette. Une Ariette a ordinairement deux reprises ou bien elle se recommence da capo comme un rondeau. (Brossard)

Ariette "Cruel vainqueur" (L.-N. CLERAMBAULT) 1713 ♩ = 87 (Choquel, 1762)

Doucement et piqué



Ariette "Ce n'est plus la mode" (A. CAMPRA) 1710 ♩. = 96 (Choquel, 1762)



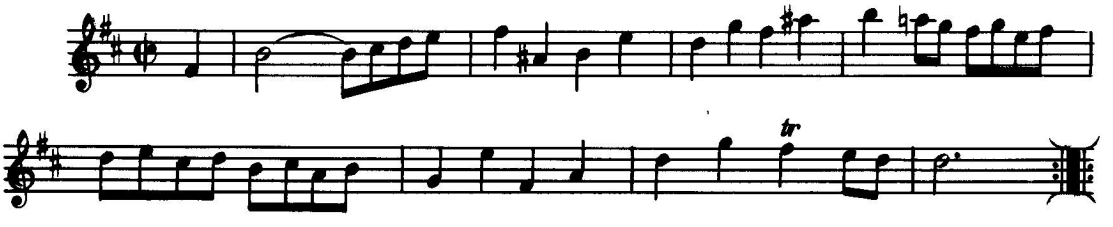
BOURRÉE 𝅗𝅥 = 120 (L'Affilard) 𝅗𝅥 = 160 (Quantz)

Sorte d'air propre à une danse de même nom, que l'on croit venir d'Auvergne (...). La Bourrée est à 2 temps gais, et commence par une noire avant le frappé (1er temps). (Rousseau)

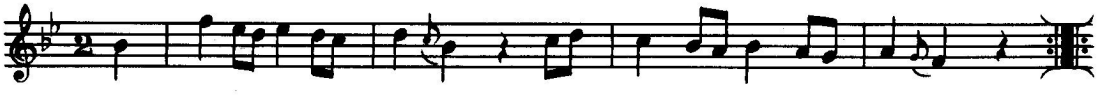
La Bourrée est à peu près la même chose que le Rigaudon. (Rameau-D'Alembert)

Une Bourrée et un Rigaudon s'exécutent avec gaîté et avec un coup d'archet court et léger. (Quantz)

Bourrée (J. S. BACH) vers 1720



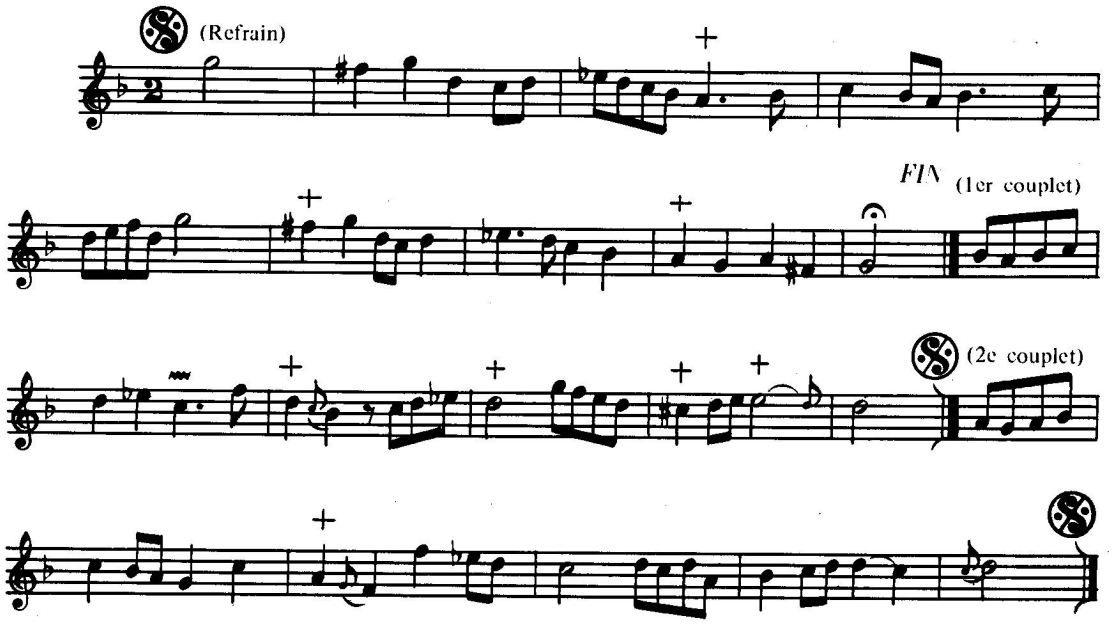
Bourrée (L'AFFILARD) 1694 𝅗𝅥 = 120



BRANLE 𝅗𝅥 = 112 (L'AFFILARD)

Sorte de danse fort gaie qui se danse en rond sur un air court et en rondeau, c'est-à-dire avec un même refrain à la fin de chaque couplet. (Rousseau)

Branle en rondeau (L'AFFILARD) 1694 𝅗𝅥 = 106

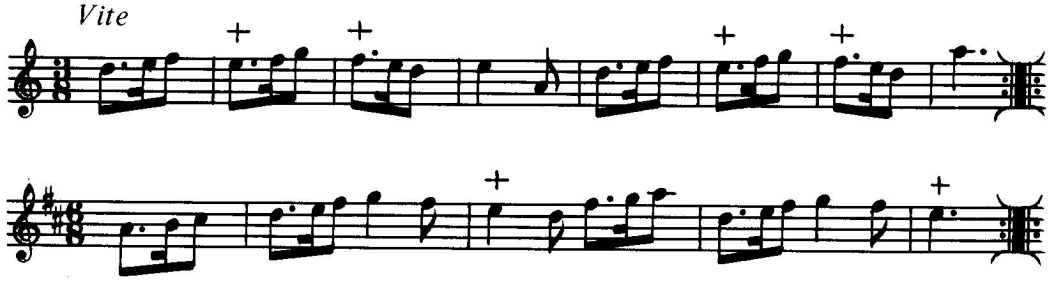


CANARIES ♩. = 106 (L'Affilard) ♩. = 160 (Quantz)

Pour les Gigues et Canaries, de quelque manière qu'on en marque la mesure, il les faut jouer extrêmement vite. (Muffat)

Espèce de Gigue dont l'air est d'un mouvement encore plus vif que celui de la Gigue ordinaire (...). Cette danse n'est plus en usage aujourd'hui. (Rousseau)

Canaries (MONTECLAIR) 1736



La mesure de 6/8 convient mieux au Canarie et au Passepied, que celle de 3/8, à cause de la vitesse du mouvement que ces deux airs demandent. (Montéclair)

Canaries en rondeau (L'AFFILARD) 1694 ♩. = 106

Canaries (DENIS) 1747

CHACONNE ♩ = 156 (L'Affilard) ♩ = 160 (Quantz)

La Chaconne est une longue pièce de musique à 3 temps, dont le mouvement est modéré et la mesure bien marquée. Elle est composée de plusieurs couplets qu'on varie le plus qu'il est possible (...). La Chaconne commence pour l'ordinaire, non en frappant, mais au second temps. (Rameau-D'Alembert)

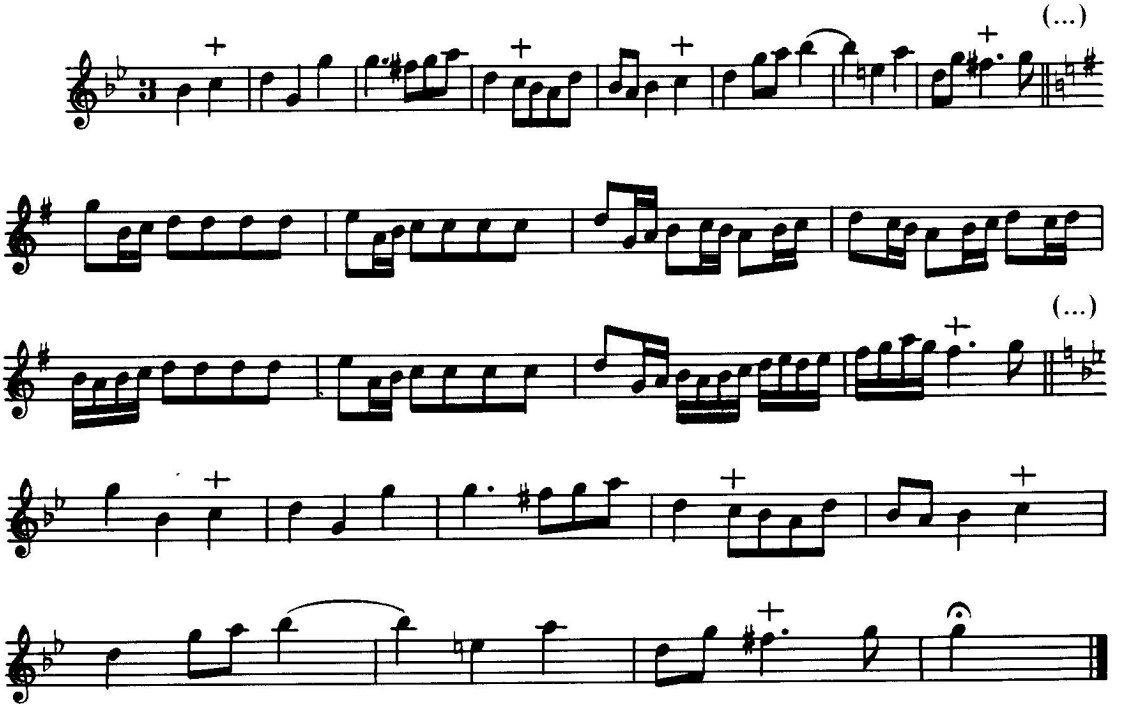
On passe et repasse à volonté du majeur au mineur (...) et du grave au gai ou du tendre au vif, sans presser ni ralentir jamais la mesure. (Rousseau)

Une Chaconne se joue aussi majestueusement (que la Sarabande, l'Entrée, la Loure ou la Courante). (Quantz)

On marque la mesure par un 3 que l'on bat à 3 temps légers, ou à $1\frac{1}{2}$ *lent.* (Freillon-Poncein)

On n'ignore pas que la Chaconne, la Villanelle (...) qui sont gais (...) (Denis)

Chaconne (M. CORRETTE) 1738

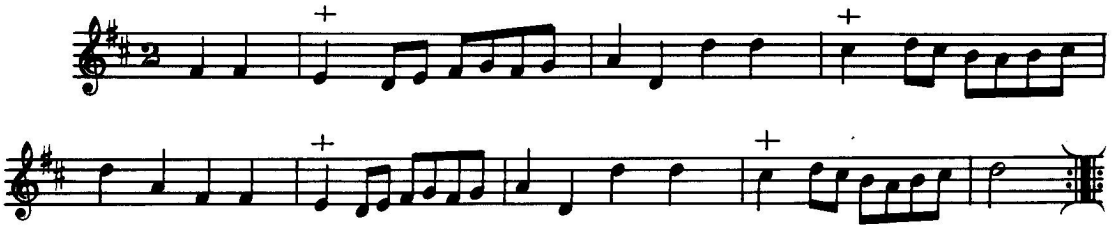


Chaconne (L'AFFILARD) 1694 ♩ = 156

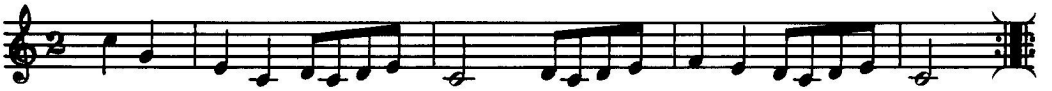
CONTREDANSE 𝅗𝅥 = 132 (Choquel)

Air d'une sorte de danse de même nom (...) qu'on danse ordinairement dans les bals après les Menuets, comme étant plus gaie (...). Les airs des Contredanses sont le plus souvent à 2 temps ; ils doivent être bien cadencés, brillants et gais, et avoir cependant beaucoup de simplicité ; comme on les reprend très souvent, ils deviendraient insupportables s'ils étaient chargés. (Rousseau)

Contredanse (E.P. CHÉDEVILLE, 1696-1762)



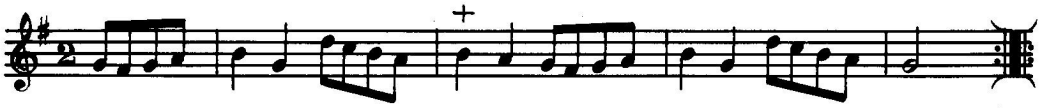
Contredanse (CHOQUEL) 1762 𝅗𝅥 = 132



COTILLON

C'est une sorte de Contredanse qui, par la suite, deviendra le Quadrille.

Cotillon (E. P. CHÉDEVILLE, 1696-1762)



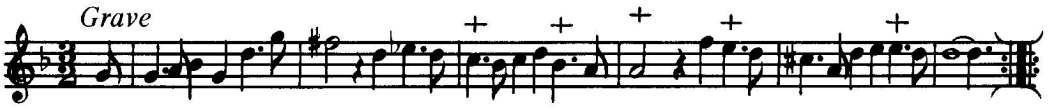
COURANTE 𝅗𝅥 = 90 à 3/2 (L'Affilard) ♩ = 80 à 3/4 (Quantz)

La Sarabande est proprement un Menuet lent, et la Courante une Sarabande fort lente. (Rameau-D'Alembert)

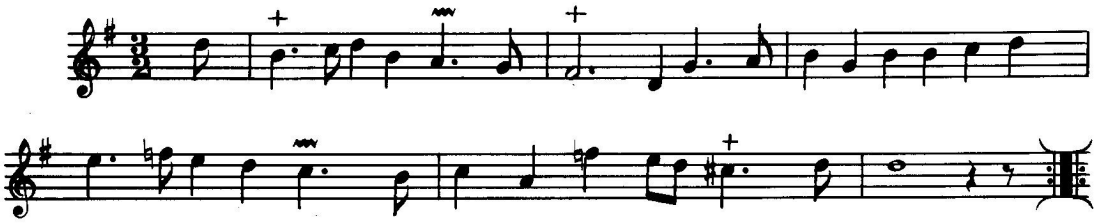
L'Entrée, la Loure et la Courante sont exécutées majestueusement, et l'archet est détaché à chaque noire, qu'elle ait un point ou non. (Quantz)

Ceux qui ont fait la Courante ont mis deux pas pour chaque mesure, et le deuxième pas n'occupe que le troisième temps. (Bacquoy-Guédon)

Courante *à la manière française* (MONTÉCLAIR) 1736

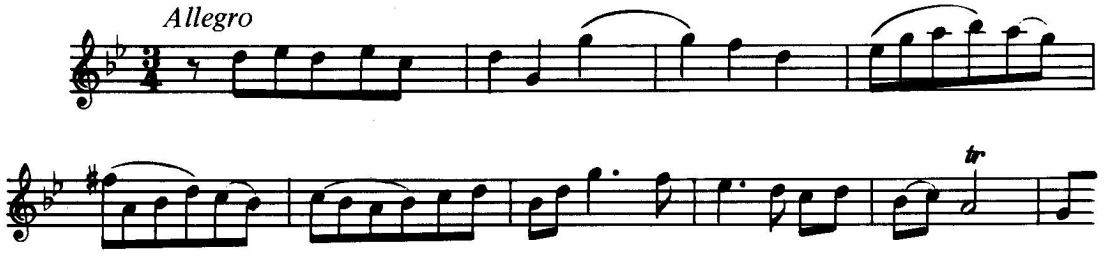


Courante (L'AFFILARD) 1694 𝅗𝅥 = 92



Au contraire de la Courante française, la Courante italienne est rapide et se marque à 3/4 :

Corrente (M. BITTI) 1712 ?



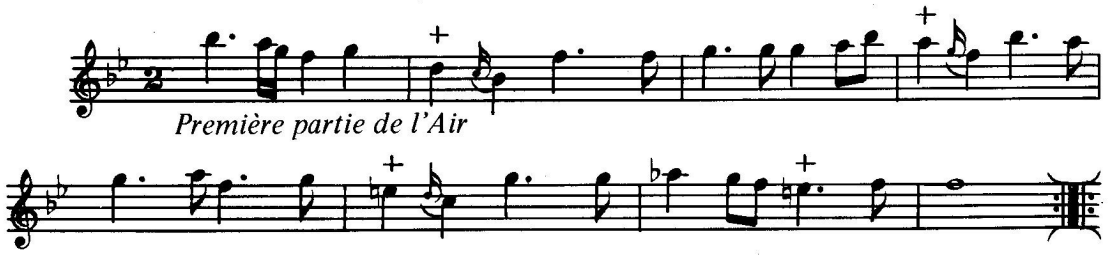
ENTREE ♩ = 80 (Quantz)

Ce sont ordinairement des Préludes ou des Symphonies qui servent comme d'introduction ou de préparation à celles qui suivent. (Brossard)

Air de symphonie par lequel débute un ballet. Entrée se dit encore à l'Opéra d'un acte entier dans les Opéra-Ballets dont chaque acte forme un sujet séparé. (Rousseau)

L'Entrée, la Loure et la Courante sont exécutées majestueusement, et l'archet est détaché à chaque noire, qu'elle ait un point ou non. (Quantz)

Entrée de ballet *à deux temps graves* (MONTÉCLAIR) 1736

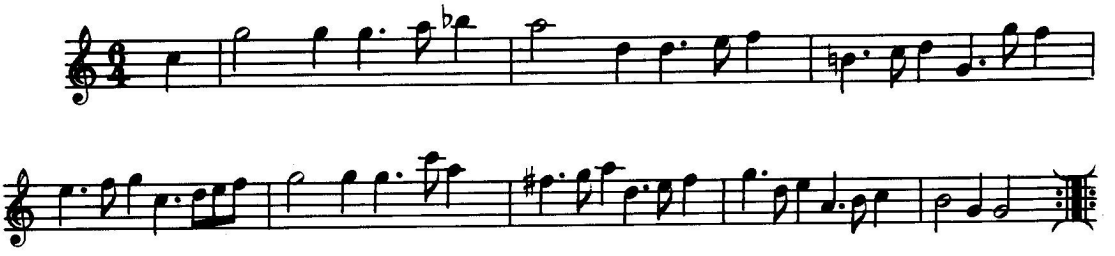


FORLANE

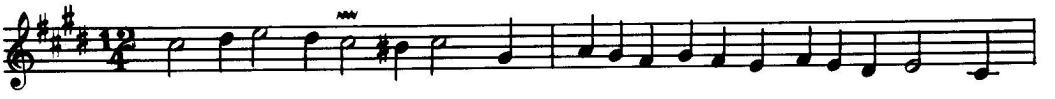
La Forlane a un mouvement modéré, moyen entre la Loure et la Gigue. (Rameau-D'Alembert)

Elle se bat gaiement, et la danse est aussi fort gaie. On l'appelle Forlane parce qu'elle a pris naissance dans le Frioul, dont les habitants s'appellent Forlans. (Rousseau)

Forlane (J. S. BACH) 1720 ?



Forlane (DENIS) 1747

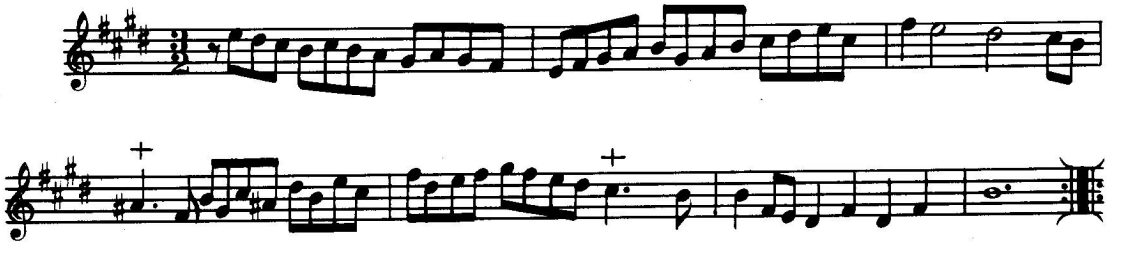


FURIE ♩ = 160 à C et à 3/4 (Quantz)

Une furie s'exécute avec beaucoup de feu. (Quantz)

***Con furia** : avec furie, d'un mouvement vif, violent et emporté.* (Brossard)

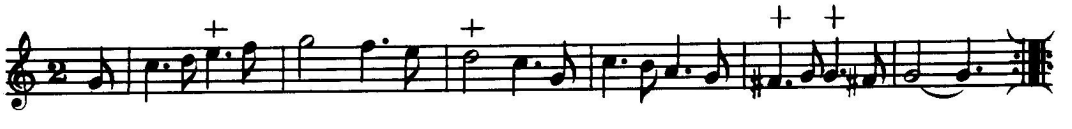
Air de Furies (DENIS) 1747



GAILLARDE

Air à (2 ou à) *3 temps gais d'une danse de même nom (...) hors d'usage depuis longtemps (...). On la nommait autrefois* ***Romanesque****, parce qu'elle nous est, dit-on, venue de Rome.* (Rousseau)

Gaillarde (MONTÉCLAIR) 1736



GAVOTTE 𝅗𝅥 = 120 (à ¢ , L'Affilard) 𝅗𝅥 = 132 (à ¢ , Choquel) [1]

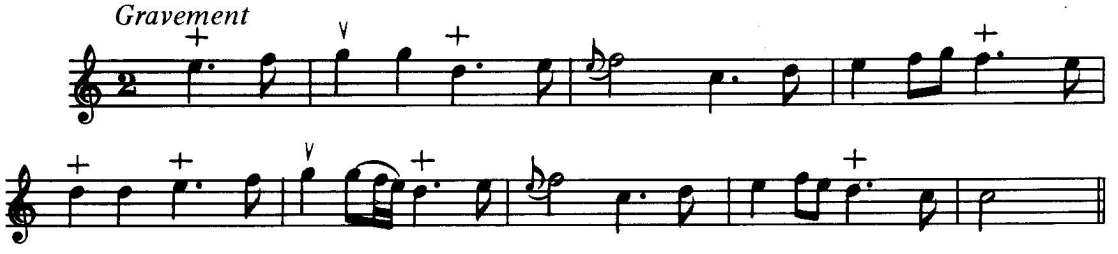
La Gavotte est à 2 temps, composée de deux reprises, chacune de quatre, de huit, de douze mesures ; le mouvement de la Gavotte est tantôt lent, tantôt gai ; mais jamais extrêmement vif, ni excessivement lent. (Rameau-D'Alembert)

Ce sont des airs plus graves et plus sérieux (que les Rigaudons et les Bourrées) *et dont les expressions sont plus touchantes (...). La mesure se marque par un 2 et on la doit battre fort lentement.* (Freillon-Poncein)

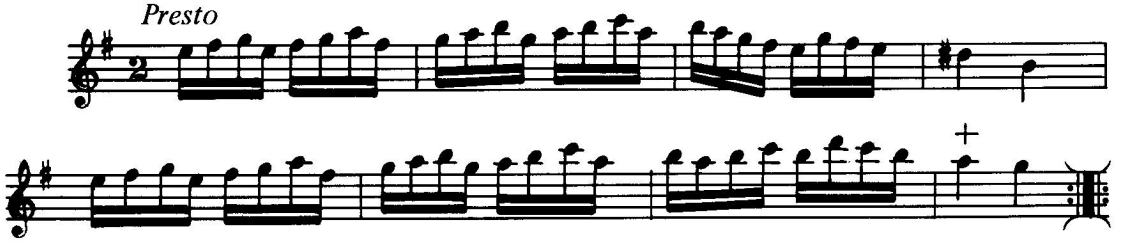
La Gavotte est presqu'égale au Rigaudon ; elle a cependant un mouvement plus modéré [1] (Quantz) (celui-ci indique 𝅗𝅥 = 160 pour le Rigaudon à ¢).

Elle marque ses phrases et ses repos de deux en deux mesures. (Rousseau)

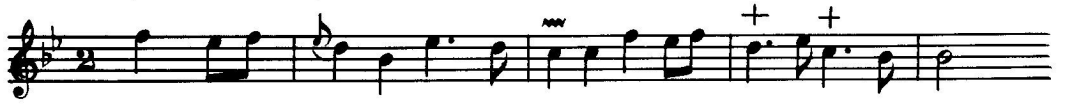
Gavotte (HOTTETERRE LE R.) 1722



Gavotte (Jean-Baptiste LŒILLET) (1710-1717)

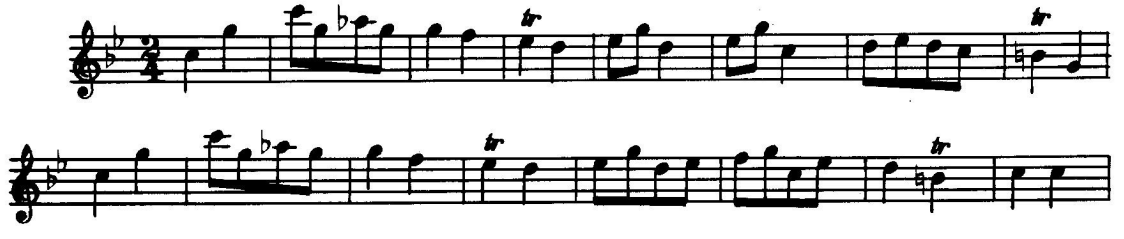


Gavotte (L'AFFILARD) 𝅗𝅥 = 120 1694-1717



Tempo di gavotta : *c'est lorsqu'on suit le mouvement de la Gavotte seulement sans s'assujettir à suivre le nombre de mesures ni les reprises ordinaires à la Gavotte.* (Brossard)

Allegro tempo di gavotta (attribué à VIVALDI) 1737



(1) Choquel indique le même tempo pour la Gavotte et le Rigaudon.

GIGUE ♩. = 100 (à 6/8, L'Affilard) ♩. = 116 (à 3/8, L'Affilard)

♩. = 160 (à 6/8, Quantz)

La Gigue demande la mesure ou les mouvements de 3/8, ou celle de 6/8, ou celle de 9/8, ou celle de 12/8 [1]*; et très légèrement.* (David)

La mesure se marque par un 4 et un 6 (6/4) *et se bat à 2 temps graves.* (Freillon-Poncein)

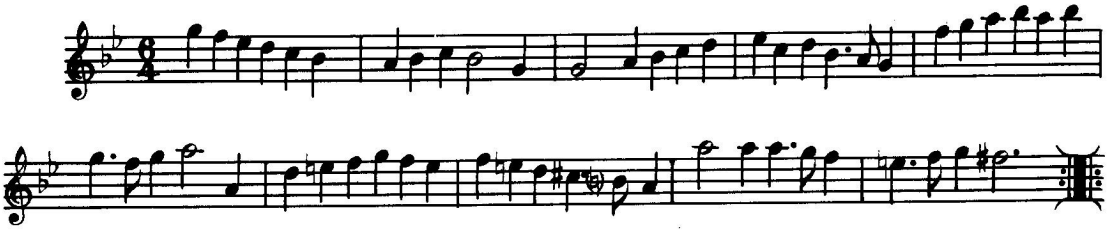
Les Gigues et Canaries, de quelque manière qu'on en marque la mesure, il les faut jouer extrêmement vite. (Muffat)

La Gigue n'est proprement qu'une Loure très vive, et dont le mouvement est fort accéléré. (Rameau-D'Alembert)

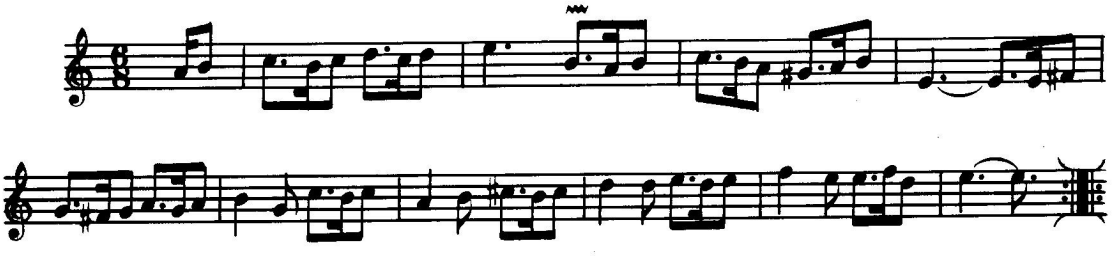
La Gigue et la Canarie ont le même mouvement. La Gigue se joue moyennant un coup d'archet court et léger. (Quantz)

La majorité des auteurs de l'époque accorde donc à la Gigue un mouvement rapide, voire même extrêmement rapide (comme l'indique le tempo de Quantz...). Nous citons en opposition l'indication contraire de Freillon-Poncein qui s'applique à la Gigue à 6/4, plus ancienne et moins rapide.

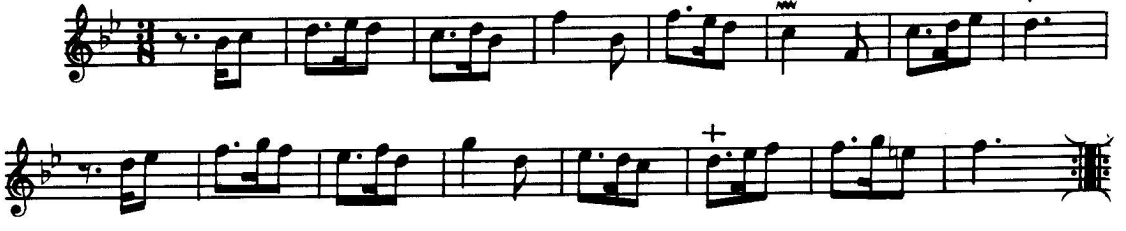
Gigue (J. PAISIBLE – 1650 ? - 1721)



Gigue (L'AFFILARD) ♩. = 100 1694-1717

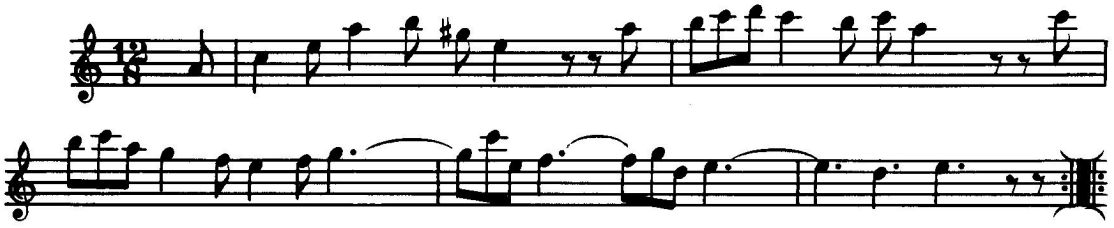


Gigue (L'AFFILARD) ♩. = 116 1694-1717

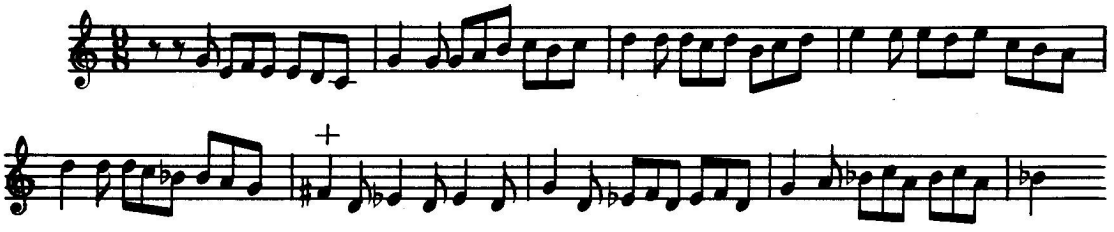


(1) Il existe aussi des Gigues à 4/4, 4/2, 2/4, 3/4 et 3/2.

Gigue (J.-B. LŒILLET) 1710-1717



Gigue (DENIS) 1747



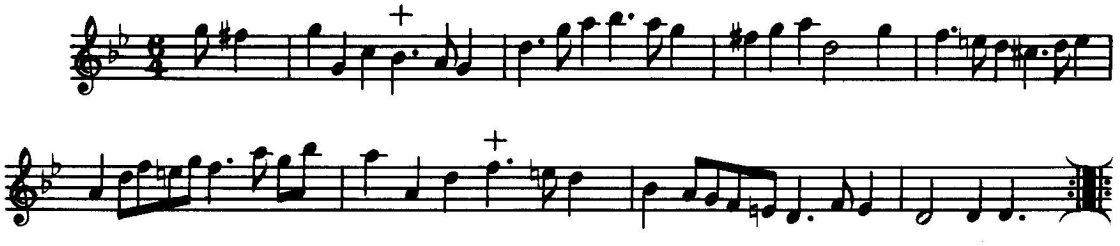
LOURE [1] ♩ = 80 (Quantz) [2]

La Loure est un air dont le mouvement est grave, se marque (à) *6/4, et se bat à 2 temps ; elle commence d'ordinaire en levant. On pointe ordinairement la note du milieu de chaque temps.* (Rameau-D'Alembert)

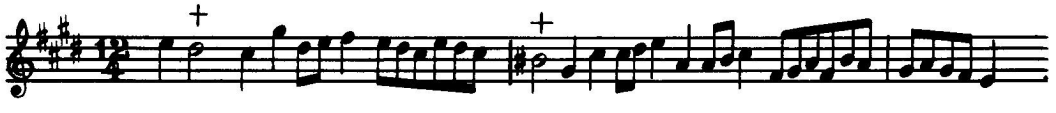
L'Entrée, la Loure et la Courante sont exécutées majestueusement, et l'archet est détaché à chaque noire, qu'elle ait un point ou non. (Quantz)

(On en marque) *plus sensiblement le 1er temps de chaque mesure que le second.* (Brossard)

Loure (M. CORRETTE) 1738



Loure (DENIS) 1747



Lourer : *c'est une manière de chanter qui consiste à donner un peu plus de temps et de force à la première des deux notes de pareille valeur, comme deux noires, deux croches etc... qu'à la seconde, sans cependant la pointer ou la piquer.* (Brossard)

---

(1) *Loure est le nom d'un ancien instrument semblable à une musette, sur lequel on jouait l'air de la danse dont il s'agit.* (Rousseau)

(2) Quantz n'indique pas la mesure, qu'il doit sous-entendre ici à 2/4.

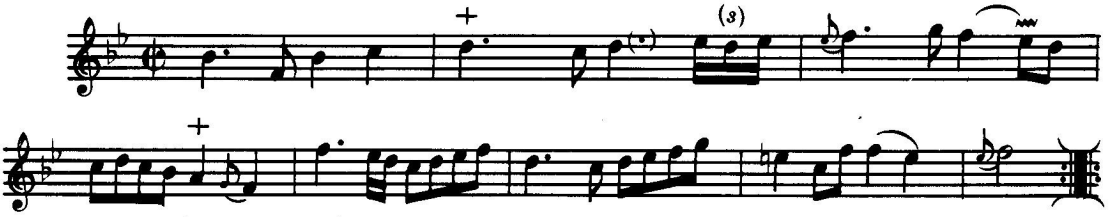
MARCHE 𝅗𝅥 = 120 (à ¢, L'Affilard)[1] ♩ = 150 (à 6/4, L'Affilard) 𝅗𝅥 = 80 (à ¢ Quantz)

La marche demande indifféremment la mesure (...) de 2 ou de 3 temps. (David)

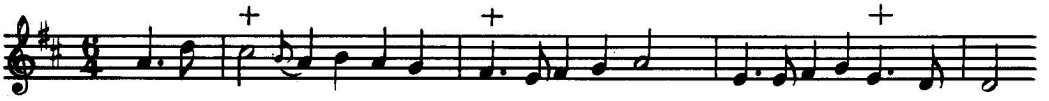
Une marche est jouée sérieusement. (Quantz)

Les airs des Marches doivent avoir différents caractères, selon les occasions où on les emploie. (Rousseau)

Marche (L'AFFILARD) 𝅗𝅥 = 120 [1] 1717

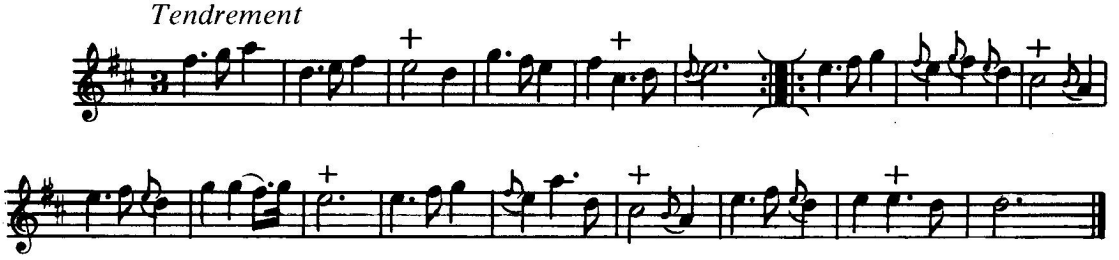


Marche en rondeau (L'AFFILARD) ♩ = 150 1694-1717



Marche *des Bergers de Jephté* (M. BLAVET) 1737 ?

Tendrement



MENUET ♩ = 160 (Quantz) 𝅗𝅥. = 76 (Engramelle) 𝅗𝅥. = 70 (L'Affilard)
♩. = 76 (L'Affilard)

L'importance du Menuet et le grand nombre d'écrits le concernant nécessitent de lui consacrer ici une assez large place en ne citant, encore une fois, que les définitions les plus significatives.

Danse fort gaie qui nous vient originairement du Poitou. On devrait à l'imitation des Italiens se servir du signe 3/8 ou 6/8 pour en marquer le mouvement, qui est toujours fort gai et fort vite ; mais l'usage de le marquer par un simple 3 (...) a prévalu. (Brossard)

(1) Dans l'édition de 1705 L'Affilard indique 𝅗𝅥 = 96, mouvement qu'il a augmenté à 120 dans celle de 1717.

Il arrive souvent que de très bons musiciens ne dansent point en mesure, surtout dans le Menuet, par l'habitude qu'ils ont contractée de frapper toutes les mesures et cette grande habitude les détourne quelquefois de l'attention qu'il faut avoir d'employer toujours deux mesures musicales pour faire le pas de Menuet et que, de ces deux mesures, nous ne frappons que la première que nous nommons la bonne, ce qui fait que nous comparons même la mesure du Menuet dansant pour sa valeur à celle du 6/4. (Bacquoy-Guédon)

Dans cette mesure (6/4), *le frapper s'appelle bon temps, et le lever s'appelle temps faux ; et c'est là la seule raison pourquoi l'on se sert du 6/4 au lieu de deux fois 3/4, parce que dans le 3/4 le bon temps n'est pas distingué du temps faux, et c'est pour cette même raison que les danseurs battent le Menuet en 6/4 quoiqu'il ne soit marqué qu'en 3/4.* (Loulié)

La mesure à 3 temps simples est d'ailleurs si pressée pour le vrai mouvement du Menuet que la main n'a pas tout le temps nécessaire pour marquer chaque temps suivant le triangle que forme cette sorte de mesure, de sorte qu'en battant le Menuet par la mesure 6 et 4, on sauverait tous ces inconvénients, et l'on trouverait le vrai mouvement du Menuet par le moyen du pendule. (Choquel)

A cause de cette grande vitesse, et de la difficulté qu'il y aurait à faire de la main trois mouvements si pressés, on a coutume de ne battre cette mesure (...) qu'à un temps (...). C'est ainsi que se battent encore les Menuets à danser (...) parce qu'on les joue fort gaiement. Je dis les Menuets à danser, car il y a des Menuets de clavecin qui ne se jouent pas ordinairement si vite. (Saint-Lambert)

Le Menuet est un air à 3 temps d'un mouvement modéré. (Rameau-D'Alembert)

Selon lui (Brossard), *cette danse est fort gaie et son mouvement est fort vite. Mais au contraire le caractère du Menuet est une élégante et noble simplicité ; le mouvement est plus modéré que vite, et l'on peut dire que le moins gai de tous les genres de danse usités dans nos bals est le Menuet. C'est autre chose sur le théâtre.*

La mesure du Menuet est à 3 temps légers (...). Le nombre des mesures de l'air dans chacune de ses reprises doit être quatre ou un multiple de quatre ; parce qu'il en faut autant pour achever le pas du Menuet ; et le soin du musicien doit être de faire sentir cette division par des chutes bien marquées, pour aider l'oreille du danseur et le maintenir en cadence. (Rousseau)

Le Menuet se joue d'une manière qui porte ou élève quasi le danseur, et l'on marque les noires par un coup d'archet un peu pédant quoique court. (Quantz)

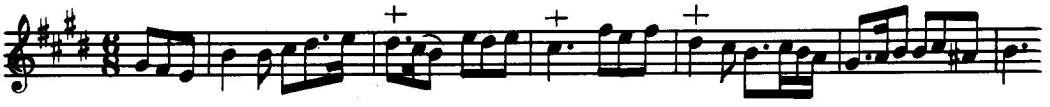
On voit que presque tous les auteurs de l'époque soulignent (et souvent déplorent) au sujet de la manière d'écrire le Menuet, la différence entre sa notation à **3 temps** et sa battue à **2 temps**. Il convient donc de bien distinguer, d'une part le caractère lent du **pas** du Menuet dansé et, de l'autre, en opposition, le caractère allègre de la **musique** dont le tempo est soit très rapide s'il est battu à 3 temps, soit modéré s'il est battu à 2 temps (6/4 : 2 mesures de 3 temps). Enfin, s'il est incontestable que le tempo du Menuet s'est ralenti à partir du moment où il n'a plus été dansé et s'il faut, par conséquent, dans l'exécution, tenir compte de l'époque considérée et du contexte musical, ce n'est pourtant que dans la seconde partie du XVIIIe siècle que ce tempo s'est sensiblement alourdi.

Menuet (M. L'AFFILARD) 1694-1717 𝅗𝅥. = 70

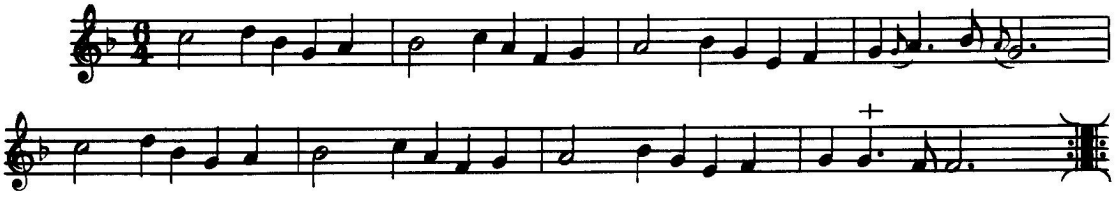
Menuet (ENGRAMELLE) 1775 𝅗𝅥. = 76

Menuet (John LŒILLET) 1729 ?

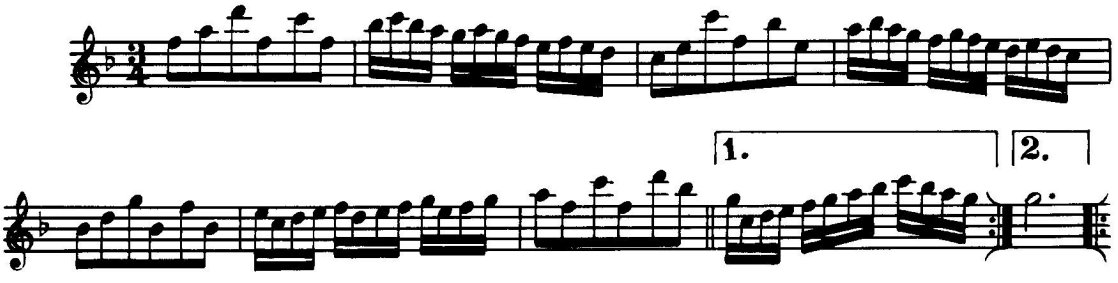
Menuet (M. L'AFFILARD) 1694-1717 𝅗𝅥. = 76



Menuet (CHOQUEL) 1759



Menuet (G.-F. TELEMANN) (1681-1767)



N.B. – Il est évident que l'écriture chargée de ce dernier Menuet (à jouer seulement, et non plus à danser) nécessite un tempo moins rapide que, par exemple, le premier Menuet de L'Affilard cité p. 82).

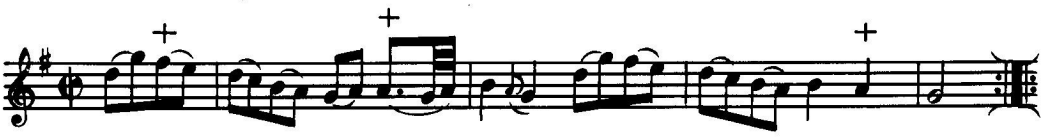
MUSETTE ♩ (ou 𝅗𝅥.) = 80 (à 3/4, Quantz) ♪ (ou ♩.) = 80 (à 3/8, Quantz)

Sorte d'air (...) dont la mesure est à 2 ou 3 temps, le caractère naïf et doux, le mouvement un peu lent, portant une basse pour l'ordinaire en tenue ou point d'orgue, telle que la peut faire une musette, et qu'on appelle à cause de cela basse de musette. (Rousseau)

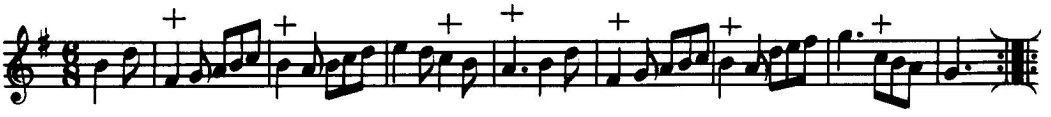
Une Musette s'exprime fort flatteusement (...). La fantaisie prend quelquefois à certains danseurs, qui demandent qu'on joue si vite, qu'il ne vient sur chaque mesure qu'un battement de pouls (80 à la mesure, à 3 temps). (Quantz)

N.B. – Voir aussi, p. 92, l'interprétation de l'Alla siciliana d'après Quantz, qui s'applique également, dit-il, à la Musette.

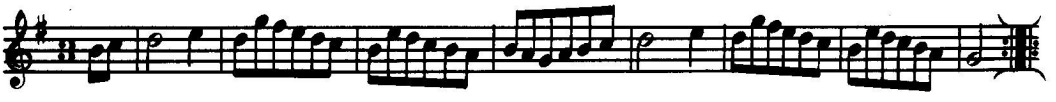
Musette en Rondeau (M. BLAVET) 1737 ?
Gracieusement, sans lenteur



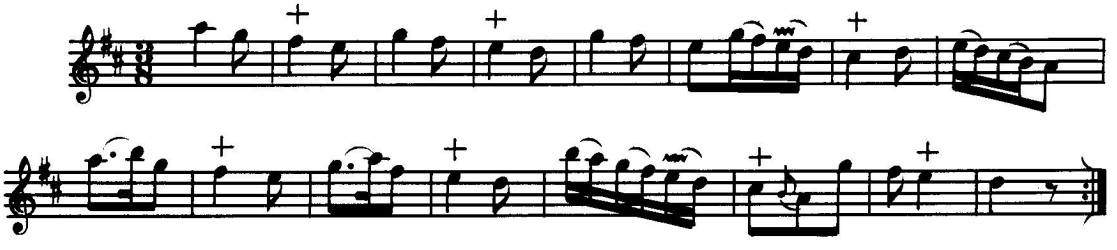
Musette *"la Favorite"* (E. P. CHEDEVILLE) (1696-1762)
Nonchalamment



Musette *"la Sincère"* (E. P. CHEDEVILLE) (1696-1762)
Gracieusement, sans lenteur



Musette (J. B. de BOISMORTIER) 1731
Gracieusement



OUVERTURE

L'Ouverture trouve son origine dans l'Opéra : c'est un prélude orchestral chargé d'**ouvrir** celui-ci. Par extension, l'Ouverture servira d'introduction à la suite instrumentale (parfois même, le terme d'Ouverture sera étendu à la Suite entière, comme par exemple les quatre Ouvertures de Bach, les Ouvertures de Telemann etc...). Lully fixe la forme française de l'Ouverture : lent – vif (– lent) qui connaîtra un succès considérable. Le **lent** de l'Ouverture française appelle le surpointage (♩. ♪ devient ♩.. 𝅘𝅥𝅯) que nécessite son caractère majestueux et énergique. L'Ouverture à la française sera adoptée dans toute l'Europe.

Une Ouverture (...) doit avoir une entrée majestueuse et grave (...). Elle doit son origine aux Français. Lulli en a donné de bons modèles : mais quelques compositeurs allemands, et surtout Haendel et Telemann, l'ont surpassé de beaucoup. (Quantz)

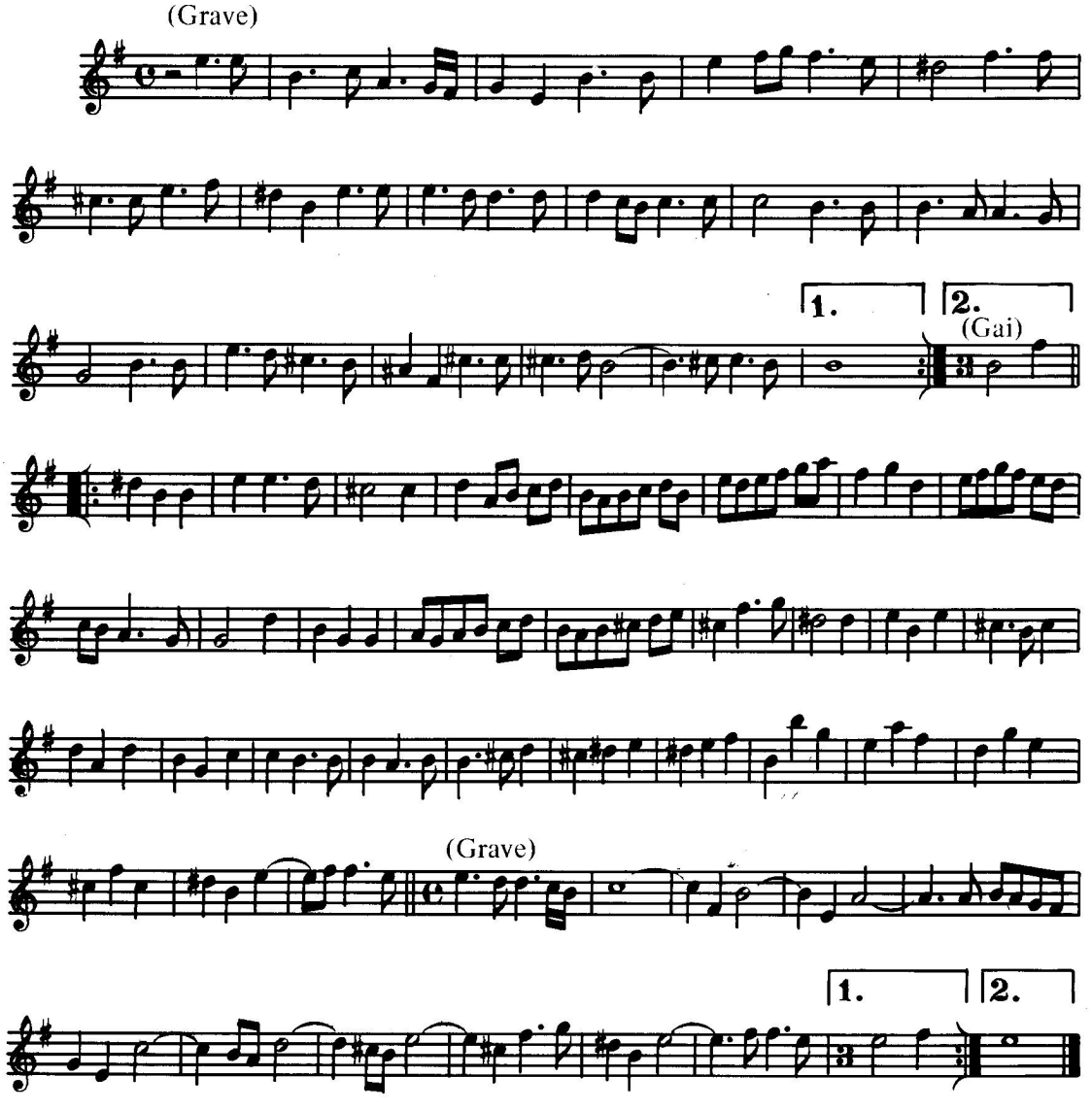
Pièce de symphonie qu'on s'efforce de rendre éclatante, imposante, harmo-

nieuse (...). Les Ouvertures (...) sont composées d'un morceau traînant appelé grave qu'on joue ordinairement deux fois, et d'une reprise sautillante appelée gaie (...) : plusieurs de ces reprises entrent encore dans le grave en finissant (...).

Les Italiens (...) distribuent aujourd'hui leurs Ouvertures d'une autre manière. Ils débutent par un morceau saillant et vif à 2 ou à 4 temps ; puis ils donnent un Andante à demi-jeu, dans lequel ils tâchent de déployer toutes les grâces du beau Chant, et ils finissent par un brillant Allegro, ordinairement à 3 temps. (Rousseau)

Voici un exemple typique d'Ouverture à la française :

Ouverture (C. DIEUPART) Vers 1710



PASSACAILLE

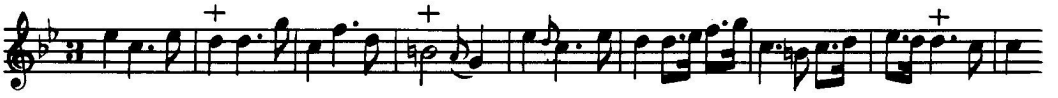
La Passacaille ne diffère de la Chaconne (voir définition des mêmes auteurs

p. 74) *qu'en ce qu'elle est plus lente, plus tendre et qu'elle commence d'ordinaire en frappant* (sur le temps). (Rameau-D'Alembert)

Une Passecaille lui est égale (à la Chaconne) ; *mais elle se joue un peu plus vite.* (Quantz)

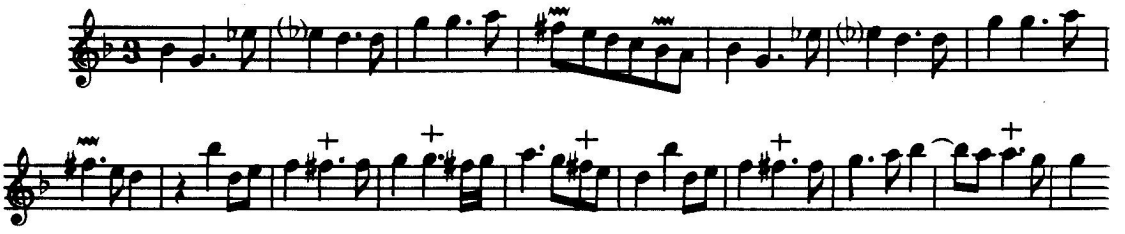
La majorité des auteurs de l'époque s'accorde pour attribuer à la Passacaille un tempo plus grave que celui de la Chaconne (dans la suite instrumentale). L'avis contraire de Quantz semble se référer à la Passacaille **dansée.**

Passacaille (L'AFFILARD) 1694-1717 ♩ = 106



Passacaille (VILLENEUVE) 1733

Lent et tendre



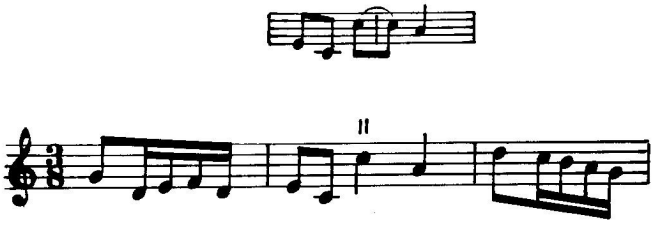
PASSEPIED ♩. = 88 (à 3/8, L'Affilard) ♩. = 96 (à 3/8, Choquel)

♩ = 160 (à 3/4, Quantz)

Le Passepied est proprement un Menuet fort vif, qui ne commence pas en frappant (sur le temps), *comme le Menuet ordinaire ; mais dont les deux reprises commencent au troisième temps.* (Rameau-D'Alembert)

La mesure est triple, se marque 3/8, et se bat à un temps. Le mouvement en est plus vif que celui du Menuet, le caractère de l'air à peu près semblable. (Rousseau)

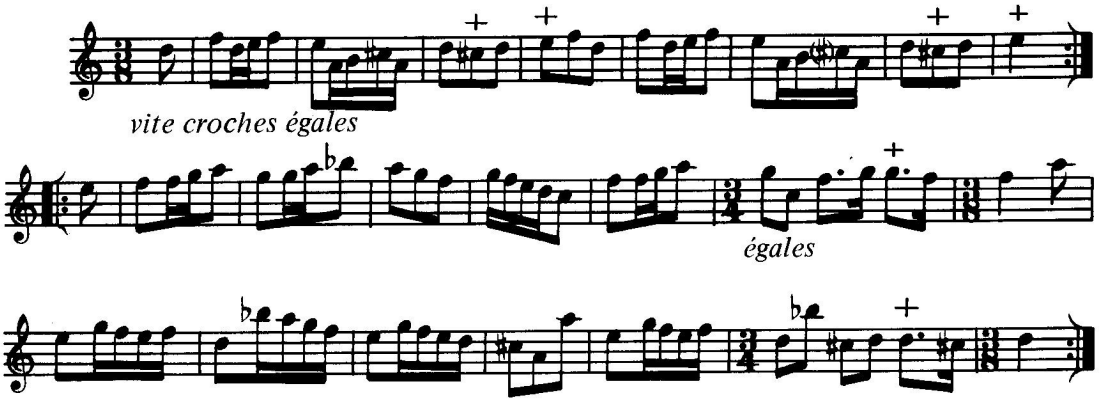
Un Passepied se joue en partie un peu plus légèrement, en partie plus vitement que le Menuet. On y trouve souvent que deux mesures sont écrites dans une [1] *et qu'il y a sur la note du milieu deux traits :*



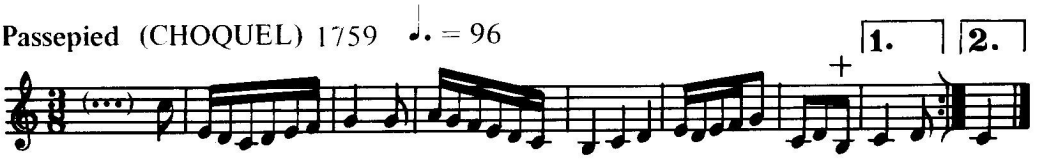
(1) *C'est pendant cette mesure* (double) *que les maîtres à danser font faire le pas qu'ils appellent* contre-temps. (Choquel)

quelques-uns laissent séparées ces deux mesures, et écrivent à la place de la noire avec les traits, deux croches avec un arc (liaison) *dessus, entre lesquelles ils mettent la barre. Dans l'exécution, ces notes sont exprimées de la même manière, savoir, les deux noires par un coup d'archet court et détaché, et dans un mouvement, comme si c'était le triple de noires* (3/4). (Quantz)

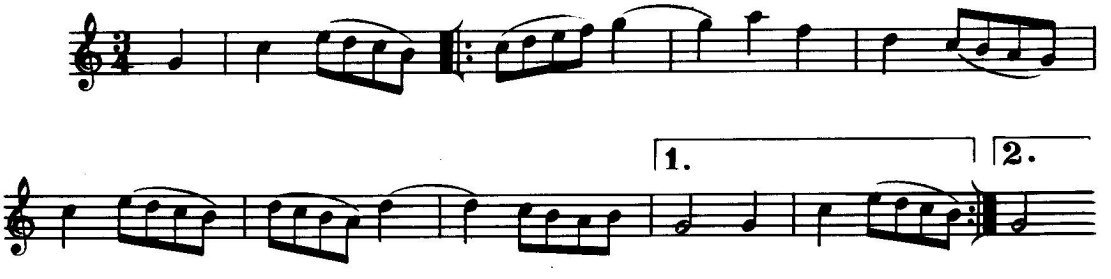
Passepied (MONTECLAIR) 1736



Passepied (CHOQUEL) 1759 ♩. = 96



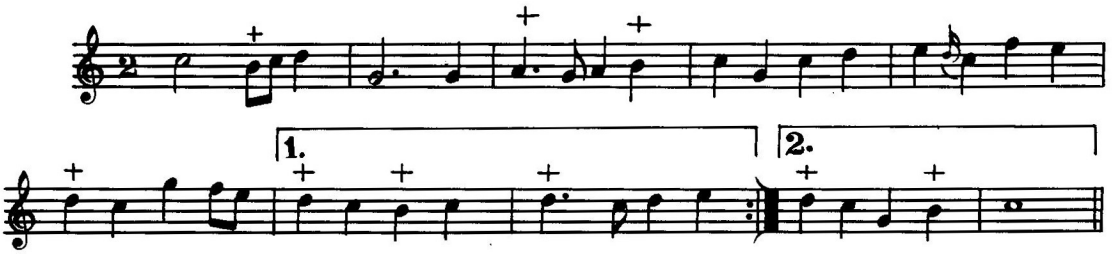
Passepied (J. S. BACH) vers 1720



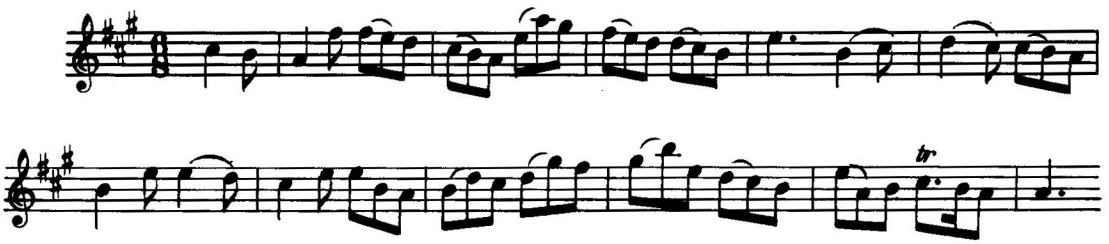
PASTORELLE (PASTOURELLE)

Air italien dans le genre pastoral. Les Airs français appelés Pastorales sont ordinairement à deux temps, et dans le caractère de Musette. Les Pastorelles italiennes ont plus d'accent, plus de grâce, autant de douceur et moins de fadeur. Leur mesure est toujours le 6/8. (Rousseau)

Pastourelle *de Jephté,* 1736 (MONTÉCLAIR)



Pastorale *ad libitum,* 1737 (attribuée à VIVALDI)

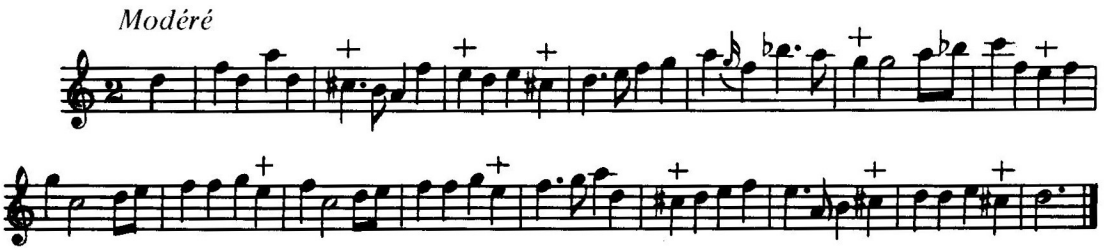


PAVANE ♩ = 92 (L'Affilard)

Pièce grave et sérieuse qu'on bat généralement à 2 temps. (Brossard)

Pavane 1736 (MONTÉCLAIR)

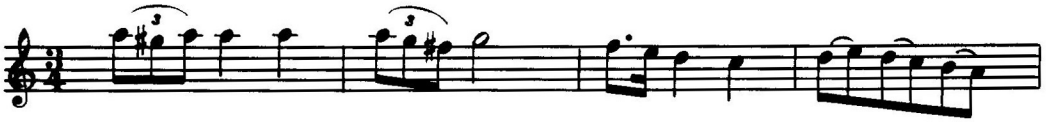
Modéré

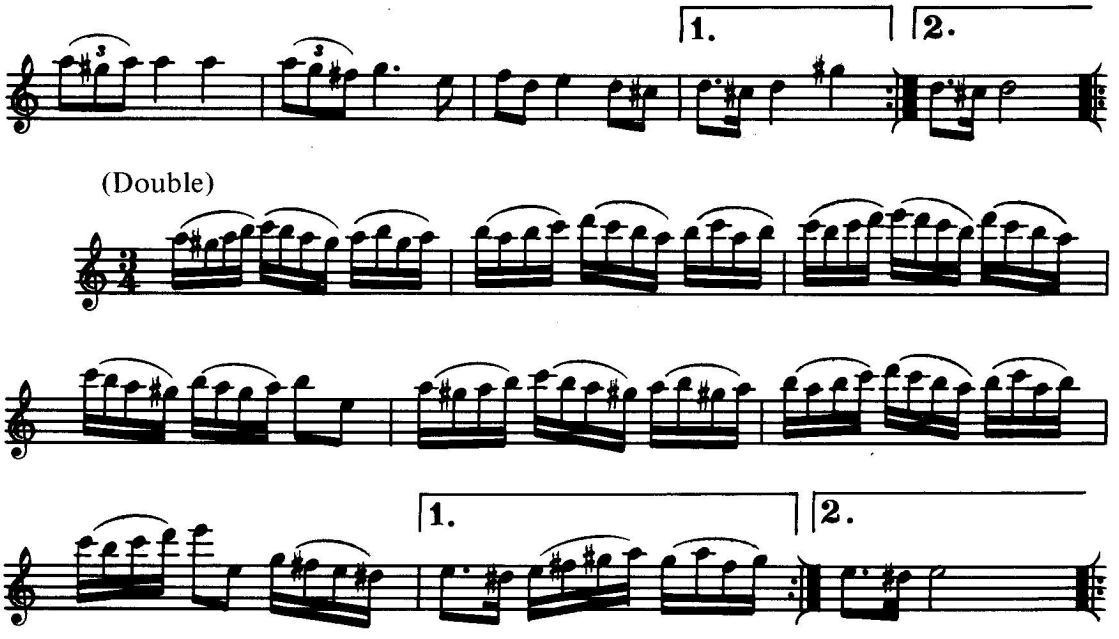


POLONAISE

Danse de Cour, plus généralement à 3 temps qu'à 2, introduite en 1574, lors du couronnement d'Henri III d'Anjou à Cracovie, en vogue par la suite en Allemagne au XVIIIe siècle, où elle prend l'allure d'un mouvement plutôt modéré, souvent suivi d'un double.

Polonaise vers 1716 (TELEMANN)





PRELUDE

L'on peut considérer deux différentes espèces de Préludes : l'une est le Prélude composé qui est ordinairement la première pièce de ce que l'on appelle Suite ou Sonate et qui, véritablement, est une pièce dans les formes ; de cette espèce sont aussi les Préludes que l'on place dans les Opéras et dans les Cantates, lesquels précèdent et annoncent quelquefois ce qui doit être chanté. L'autre espèce est le Prélude de caprice qui est proprement le véritable Prélude (...). (Ce) *Prélude doit être produit sur-le-champ sans aucune préparation.* (Hotteterre)

Voici comment Freillon-Poncein définit le Prélude de "caprice" :

Ce n'est autre chose qu'une disposition pour prendre le ton du mode par où l'on veut jouer (1). *Cela se fait ordinairement suivant la force de l'imagination des joueurs, dans le moment même qu'ils veulent jouer sans les avoir écrits auparavant.*

Il n'y a point de règle particulière pour le mouvement ni pour la longueur des Préludes ; on les fait différemment selon la fantaisie, comme tendre, brusque, long ou court, et à mesure interrompue ; on peut même passer sur toutes sortes de modes pourvu que l'on y entre et que l'on en sorte à propos, c'est-à-dire d'une manière que l'oreille n'en souffre point ; il faut cependant que chaque Prélude commence sur une des trois cordes (tons) *principales du mode par où l'on veut jouer, et qu'il finisse sur l'une des trois indifféremment, cependant il est toujours mieux de s'arrêter sur la finale* (tonique).

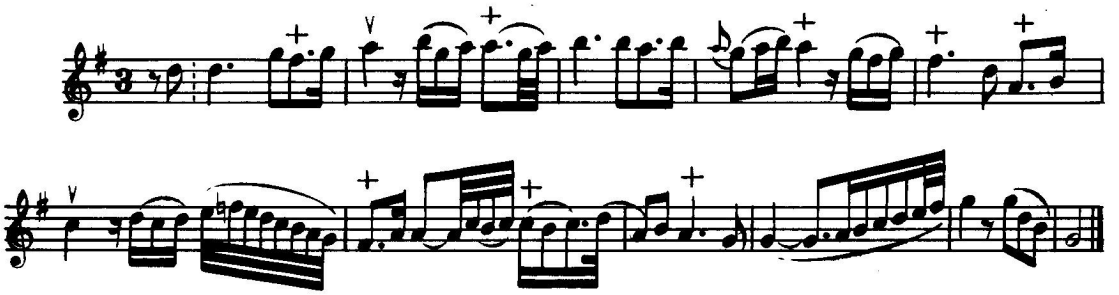
Dans l'*Art de préluder,* Hotteterre a voulu indiquer de quelle manière un Prélude de "caprice" pouvait s'improviser. Il convient donc, dans le Prélude écrit ci-dessous, de rechercher une interprétation très libre procurant le plus possible l'impression d'improvisation :

---

(1) *et bien poser la main sur un instrument, avant de commencer une pièce de musique.* (Rousseau)

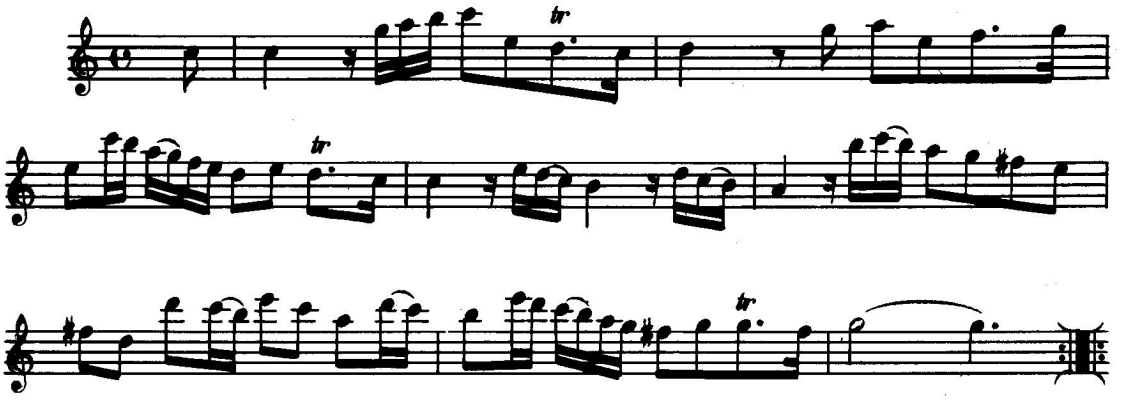
Prélude "de caprice" (HOTTETERRE LE R.) 1719

Gravement



Au contraire, le Prélude suivant correspond à ce que Hotteterre nomme *Prélude composé :*

Prélude "composé"
Preludio (G. B. BONONCINI) vers 1700



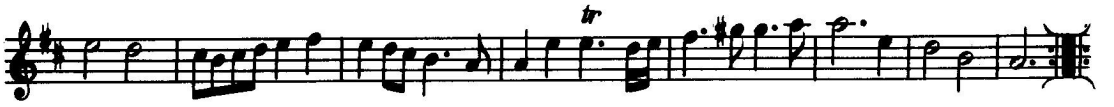
RIGAUDON 𝅗𝅥 = 120 (L'Affilard) 𝅗𝅥 = 132 (Choquel) 𝅗𝅥 = 160 (Quantz)

Sorte de danse dont l'air se bat à 2 temps, d'un mouvement gai, et se divise ordinairement en deux reprises phrasées de quatre en quatre mesures, et commençant par la dernière note du second temps. (Rousseau)

Une Bourrée et un Rigaudon s'exécutent avec gaîté et avec un coup d'archet court et léger. (Quantz)

Rigaudon - 1694-1717 (L'AFFILARD) 𝅗𝅥 = 120

Rigaudon - 1752 (QUANTZ) 𝅗𝅥 = 160



RONDEAU ♩ = *presque* 160 (à ₵ ou à 3/4, Quantz)

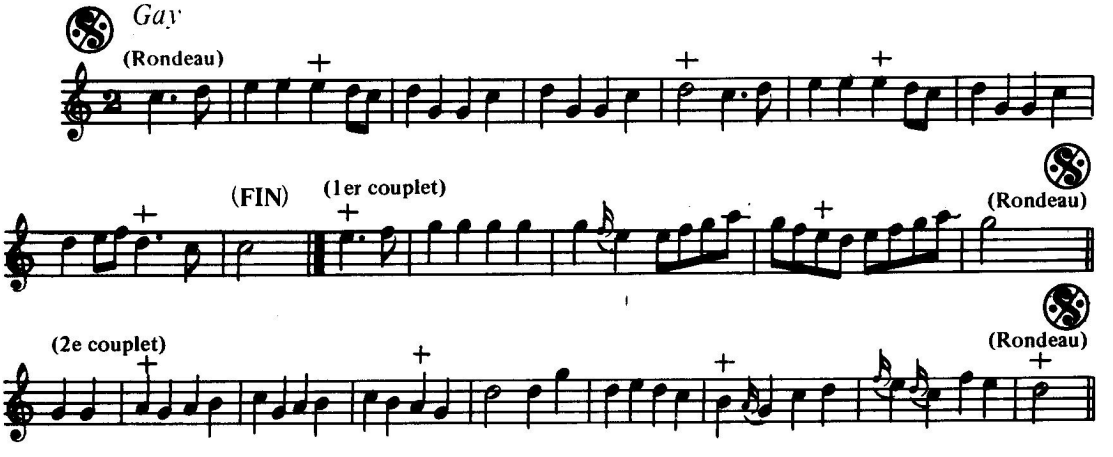
Le Rondeau est une **forme musicale** qui connut une grande vogue aux XVIIe et XVIIIe siècles. Cette forme s'appliquait à toutes sortes de mouvements *(Gavotte en Rondeau, Gigue en Rondeau, Air en Rondeau* etc...). Marpurg la définit ainsi :

On commence par jouer deux fois la première partie, nommée proprement ***Rondeau****, avant que d'aller au premier couplet. Le premier couplet joué une fois, on répète aussi une fois la première partie, ensuite de quoi on joue le second couplet, pour finir enfin par le Rondeau.* (Marpurg)

Un Rondeau se joue avec une certaine tranquillité. (Quantz)

Il n'est pas moins ridicule de changer les mouvements à deux Rondeaux faits l'un pour l'autre, et de jouer plus vite le majeur que le mineur : à la bonne heure que l'on égaie le majeur par la façon de le jouer, mais cela se peut faire sans précipiter la mesure. (J. M. Leclair, 4ème livre de Sonates pour le violon, 1738).

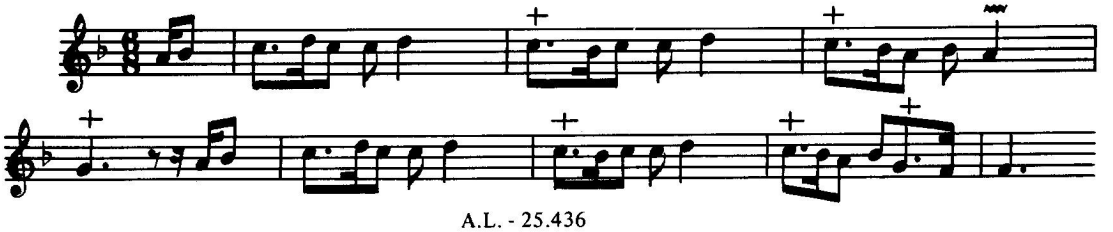
Marche en Rondeau - 1736 (MONTÉCLAIR)



SALTARELLO

C'est une espèce de mouvement qui va toujours en sautant, ce qui se fait presque toujours en triple et pointant la première de chaque mesure. (Brossard)

Saltarelle en Rondeau - 1747 (DENIS)



SARABANDE 𝅗𝅥 = 72 (à 3/2, L'Affilard) ♩ = 80 (à 3/4, Quantz)
♩ = 134 (à 6/4, L'Affilard) ♩ = 88 (à 3/4, L'Affilard)

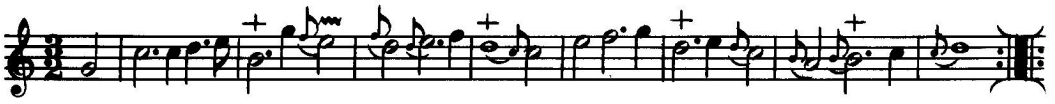
Danse rapide au XVIe siècle, la Sarabande est devenue aux XVIIe-XVIIIe siècles l'un des mouvements (modéré ou lent) de la Suite instrumentale.

La Sarabande n'étant, à la bien prendre, qu'un Menuet, dont le mouvement est grave, lent, sérieux etc... (Brossard)

La mesure (...) se bat à 3 temps lents. (Freillon-Poncein)

Une Sarabande a le même mouvement (que l'*Entrée*, la *Loure* et la *Courante*), *mais elle est jouée avec une expression un peu plus agréable.* (Quantz)

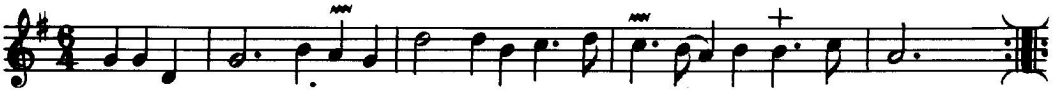
Sarabande tendre - 1694-1717 (L'AFFILARD) 𝅗𝅥 = 72



Sarabande en Rondeau - 1694-1717 (L'AFFILARD) ♩ = 88

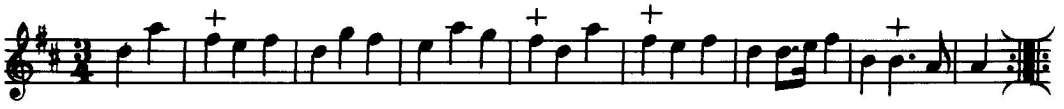
Quand cette mesure se chante gravement comme par exemple à la Sarabande et à la Passacaille, on la bat lentement à 3 temps égaux (...) ; à la Chaconne on la bat de même, mais plus légèrement. (L'Affilard)

Sarabande *à six temps graves* - 1694-1717 (L'AFFILARD) ♩ = 134



Sarabande *légère* - 1736 (MONTÉCLAIR)

Mouvement de Chaconne



SICILIENNE

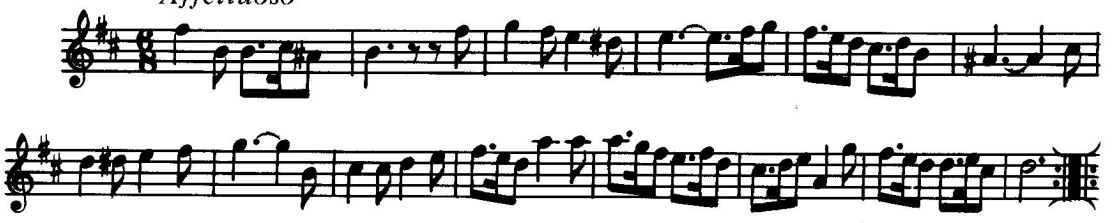
Sorte d'air à danser (...) d'un mouvement beaucoup plus lent, mais encore plus marqué que celui de la Gigue. (Rousseau)

Un ***Alla Siciliana****, dans la mesure de 12 pour 8 mêlée de notes pointées, doit être joué fort simplement, presque sans tremblements et point trop lentement. On n'y peut employer guère d'agréments, excepté quelques doubles croches coulées*

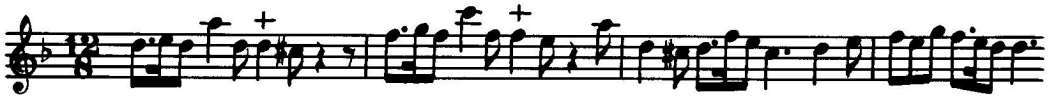
et quelques ports de voix : parce que c'est une imitation d'une danse de bergers siciliens. Cette règle trouve aussi bien dans les Musettes et Bergeries françaises. (Quantz)

Sicilienne (John LŒILLET) 1729 ?

Affettuoso



Siciliana (G. F. HAENDEL) 1722 ?



TAMBOURIN *un peu plus vite* (que 80 à la mesure, Quantz)

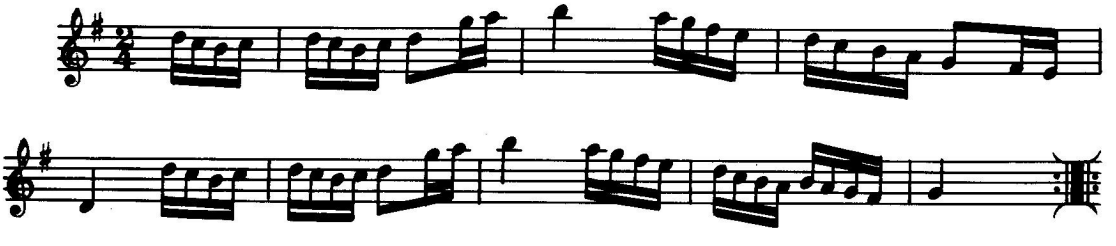
Sorte de danse fort à la mode aujourd'hui sur les théâtres français. L'air en est très gai et se bat à 2 temps vifs. Il doit être sautillant et bien cadencé, à l'imitation du flûtet des Provençaux ; et la basse doit refrapper la même note, à l'imitation du tambourin (...) dont celui qui joue du flûtet s'accompagne ordinairement. (Rousseau)

Le Tambourin est à deux reprises (...). Il se bat à 2 temps très vifs et chaque reprise commence pour l'ordinaire au second temps. (Rameau-D'Alembert)

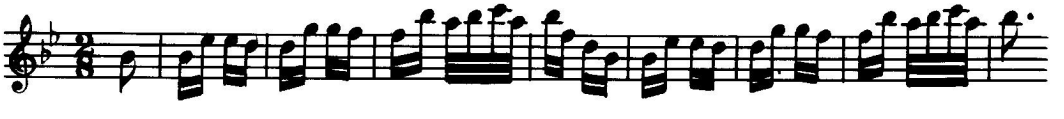
Un Tambourin se joue comme une Bourrée ou un Rigaudon ; excepté un peu plus vite. (Quantz)

Tambourin (J.-P. RAMEAU) 1735

Légèrement



Tambourin (DENIS) 1747

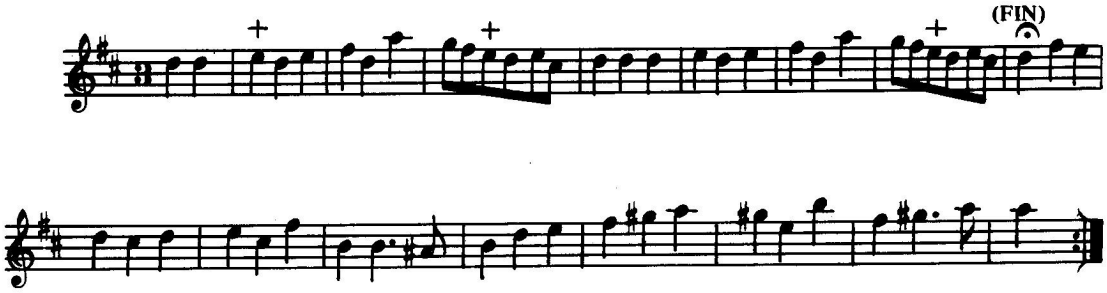


VILLANELLE

La Villanelle est une Chaconne (voir définition du même auteur) *un peu gaie, d'un mouvement un peu plus vif que la Chaconne ordinaire.* (Rameau-D'Alembert)

Sorte de danse rustique dont l'air doit être gai, marqué d'une mesure très sensible. Le fond de cet Air est ordinairement un couplet assez simple sur lequel on fait ensuite des doubles ou variations. (Rousseau)

Villanelle (CAMPRA) 1710



* *
*

BIBLIOGRAPHIE DES OUVRAGES CITÉS

BACH Carl Philipp Emmanuel : *Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen (Essai sur la véritable manière de toucher du clavier)*, 1757

BACQUOY-GUÉDON Alexis : *Méthode pour exercer l'oreille à la mesure dans l'art de la danse*, 1778 (Fétis)

BEDOS de CELLES Dom François : *L'Art du facteur d'orgues*, 1766-1778

BROSSARD Sébastien de : *Dictionnaire de musique*, 1703

CÂJON : *Eléments de musique*, 1772

CHOQUEL Henri-Louis : *La musique rendue sensible par la mécanique, ou nouveau système pour apprendre facilement la musique soi-même*, 1759

COUPERIN François : *L'Art de toucher le clavecin*, 1717

DAVID François : *Méthode nouvelle ou principes généraux pour apprendre facilement la musique et l'art de chanter* 1737

DENIS Claude : *Nouveau système de musique pratique*, 1747

ENGRAMELLE le Père Joseph : *La tonotechnie ou l'art de noter les cylindres et tout ce qui est susceptible de notage dans les instruments de concerts mécaniques*, 1775

FREILLON-PONCEIN Jean-Pierre : *La véritable manière d'apprendre à jouer en perfection du hautbois, de la flûte et du flageolet*, 1700

HOTTETERRE Jacques, dit **Le Romain** : *L'Art de préluder sur la flûte traversière, sur la flûte à bec, sur le hautbois et autres instruments de dessus*, 1719

L'AFFILARD Michel : *Principes très faciles pour bien apprendre la musique*, 1694-1717

LOULIÉ Etienne : *Eléments ou principes de musique*, 1696

MAHAUT Antoine : *Nouvelle méthode pour apprendre en peu de temps à jouer de la flûte traversière*, 1759

MARPURG Friedrich Wilhelm : *Principes de clavecin*, 1756

MONTÉCLAIR Michel Pinolet de : *Principes de musique*, 1736

MUFFAT Georg : *Suavioris harmoniæ instrumentalis hyporchematicæ florilegium*, 1695-1698

QUANTZ Johann Joachim : *Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière, avec plusieurs remarques pour servir au bon goût dans la musique*, 1752

RAMEAU-D'ALEMBERT : *Eléments de musique théorique et pratique suivant les principes de M. RAMEAU, éclaircis, développés et simplifiés par Jean le Rond D'ALEMBERT*, 1752

ROUSSEAU Jean-Jacques : *Dictionnaire de musique*, 1767

SAINT-LAMBERT Michel de : *Les principes de clavecin avec des remarques nécessaires pour l'intelligence de plusieurs difficultés de la musique*, 1702

TARTINI Giuseppe : *Traité des agréments de la musique*, 1771

VAN DER HAGEN Armand : *Méthode nouvelle et raisonnée pour le hautbois*, 1792

VILLENEUVE Josse de : *Nouvelle Méthode (...) pour apprendre la musique et les agréments du chant*, 1733

N.B. – Cette bibliographie énumère les traités dont sont extraites les citations du présent ouvrage. Les références isolées à d'autres publications sont précisées, le cas échéant, à la suite des citations concernées.

INDEX DES TERMES, SUJETS ET AUTEURS

Accent 34, 36
Adagio 1, 20 29, 40, 50, 55, 56 et 57, 59, 60 à 66, 67, 68
Adagio (De la manière dont on doit jouer l') 64 à 66
Adagio affettuoso 2
Adagio assai 60, 61, 66
Adagio cantabile 61
Adagio chantant 64
Adagio di molto 60, 64
Adagio fort triste 64
Adagio pathétique 64
Adagio pesante 61
Adagio spirituoso 61, 65, 66
Affettuoso (Affetto) 61, 62 et 63, 64, 66, 71
Agitato 60
Agréments 21, 33 à 48, 49 à 52, 55, 65, 66, 68, 92
Agrément arbitraire : voir Ornement
Agrément essentiel : voir Agrément
AGRICOLA M. 47
Air de ballet 1, 5, 7
Air de colère 34, 36
Air en Rondeau 91
Air gai 34, 38, 72
Air léger 4, 5, 8
Air léger et piqué 4
Air lent 5, 9
Air plaintif 34
Air tendre 34
Air très lent 8
Air vif 5
Alla breve : voir Mesures à ¢
Alla cappella : voir Mesures à ¢
Alla siciliana 61, 84, 92 et 93
Allemande (danse) 1, 70 et 71
Allemande (musique) 37, 42, 46, 50, 51 à 54, 58, 60, 70, 84, 88
Allegretto 60, 61, 62 et 63, 67, 69
Allegro 1, 29, 60 à 63, 69, 85
Allegro (De la manière dont on doit jouer l') 67 à 69
Allegro assai 60, 61, 67, 69
Allegro di molto 60, 61, 69
Allegro ma non presto 60, 61, 67, 69
Allegro ma non tanto 60, 61, 67, 69
Allegro ma non troppo 60, 61, 69
Allegro moderato 67, 69
Anacrouse 30
Andante 60, 62 et 63, 64, 66, 85
Andantino 60, 62 et 63, 64
Appoggiature : voir Port de voix
Appui (du trille) 44 et 45
Arc : voir Liaison
Archet : voir Coup d'archet
Aria 71, 72
Aria larga 71
Ariette 72
Arioso 61, 62 et 63, 64, 65, 66
Arpège 33
Aspiration 34
Assai 61
BACH C.P.E. 27, 29, 31
BACH J.S. 53 et 54, 84
BACQUOY-GUEDON A. 75, 82
Balancement 47
Ballet 76 (voir aussi : Air de ballet)
Bals 75, 82
Battement (du trille) : voir Trille
Battement (pincé inférieur) : voir Pincé
Bergerie 93
BOISMORTIER J. B. de 48
BORDET 13, 19
BOURGEOIS L. 20
Bourrée 4, 29, 72, 78, 90, 93
Branle 4, 72 et 73
Broder, Broderie 33, 49, 50, 59
BROSSARD S. de 2, 6 à 9, 61, 62, 71, 72, 76, 77, 78, 80, 81, 82, 88, 91, 92
CACCINI G. 32
Cadence (improvisée sur un point d'orgue) 58 et 59
Cadence (trille) : voir Trille
CAJON 2, 3, 4, 8, 24, 25
Canaries 8, 73 et 74, 79
Cantabile 64, 65, 66
Cantate 4, 6, 7, 8, 89
Chaconne 7, 29, 74, 85 et 86, 92, 94
CHOQUEL H. L. 2, 4, 6, 7, 34, 35, 37, 45, 58, 78, 82, 86
Chronomètre 70
Chûte 23, 34 et 35, 46
Circolo mezzo : voir Tour de gosier
Clavecin 3, 42, 53, 82
Clavecin à archet 42
Clavicorde 42, 47
CLERAMBAULT L. N. 7
Con brio 60
Con furia 77
Concerto (joueur de) 64
Consonance 40, 65
Contredanse 75
Contre-temps 86
CORELLI A. 00
CORRETTE M. 40
Cotillon 4, 75
Coulade 18, 35
Coulé, Coulement 33, 34, 35 et 36, 38, 65, 68, 92
Coup d'après 46
Coup d'archet 13, 14, 18, 19, 36, 42, 47, 65, 66, 69, 72, 75, 76, 79, 80, 82, 87, 90
Coup de langue 18, 43, 64, 66 à 69
COUPERIN F. 00, 3, 32, 37, 42, 44, 45, 46, 52
Couplet 74, 91, 94
Courante 7, 29, 74, 75 et 76, 80, 92
Courante à la française 75 et 76
Courante à l'italienne 7, 76
D'ALEMBERT : voir RAMEAU-D'ALEMBERT
DAVID F. 34, 35, 38 et 39, 43, 79, 81
Demi-tons chromatiques ascendants (expression) 65
DENIS C. 6, 8, 25, 34, 74
DESPLANES J.A. 42 et 43
Détaché : voir Notes détachées
Diminution 49
Dissonance 39, 40, 59
Dolce 61, 62 et 63, 66
Dom BEDOS 70
Double 32, 49, 50, 86, 88 et 89, 94
Doublé : voir Tour de gosier
Double cadence : voir Tour de gosier
ENGRAMELLE J. 00, 11, 22, 23, 61
Entrée 4, 18, 29, 74, 75, 76, 80, 84, 92
Fermate 43, 59
Flatté, Flattement 33, 36 et 37, 44, 48, 50, 64
Flatteur 68 et 69
Flûte, Flûtistes 18, 47, 68
Flûte à bec 42
Flûtet 93
Flûte traversière 19, 41, 42, 47, 48
Forlane 5, 76 et 77
Forte : voir Piano et forte
Française (musique) 6, 7, 9, 11, 20, 29, 32, 44, 47, 50, 51, 52, 56, 58, 60, 75, 76, 84, 85, 87, 93
Fredon, Fredonner : voir Trille
FREILLON-PONCEIN J.P. 38, 74, 78, 79, 89, 92
Fugue 1
Furie 18, 29, 77
Furioso 60
Gai 6, 7, 33, 38, 45, 58, 60, 62, 63, 67, 68, 70, 72, 74, 75, 77, 78, 81, 82, 85, 90, 93, 94
Gaillarde 77
Gavotte 4, 29, 78, 91
Gigue 5, 6, 9, 40, 73, 76, 79 et 80, 91, 92

INDEX DES TERMES, SUJETS ET AUTEURS (suite)

Goûts réunis 52
Gracieux, Gracieusement 60, 63
Grave 1, 3, 5, 7, 8, 38, 61, 62 et 63, 65, 74, 76, 80, 84, 85, 86, 88, 92
Gruppetto : voir Tour de gosier
Gustoso 60
HAENDEL G. F. 84
Hardi 68
Hautbois 53
HENRI III d'Anjou 88
HOTTETERRE J. 1 à 9, 19, 23 et 24, 26, 34, 35, 36, 89, 90
Improvisation 89
Inégalité : voir Notes inégales
Instruments à clavier 42
Instruments à cordes 18, 36, 47, 58
Instruments à vent 18, 36, 58, 65, 66, 69
Intervalles (Les notes basses dans les grands) 68
Intervalles brisés 26
Italienne (musique) 1 à 5, 9, 26, 27, 29, 32, 40, 44, 47, 50, 52, 53 et 54, 55 à 57, 58, 60, 62, 63, 72, 76, 81, 85, 87, 92 et 93
L'AFFILARD M. 1, 2, 5, 6, 27, 81, 83, 92
Langue : voir Coup de langue
Larghetto 60 à 63, 64, 66
Largo 60 à 64
Largo assai ou Largo di molto 60, 61, 66
LEBEGUE N. 46
LECLAIR J. M. 50, 91
Légèrement 62 et 63
Lent, Lento, Lentement 1, 4, 7, 8, 9, 60, 61, 66
Lento assai ou Lento di molto 60, 64
Liaison (arc) 13, 15 à 19, 25, 26, 35, 44, 64, 65, 68, 69, 87
- liaisons indiquées en totalité 15 et 16
- absence complète ou partielle de liaisons 16 à 19
- liaisons à compléter 19
- alternance de passages liés et détachés 19
LOULIÉ E. 23, 35, 45, 49, 82
Loure (Air) 5, 29, 74, 75, 76, 79, 80, 92
Loure (instrument) 80
Lourer 80
LULLY J. B. 00, 3, 50, 84
LUSSE C. de 47
Luth, Luthistes 47
Maestoso, Majestueux, Majestueusement 61, 62, 66, 68, 74, 75, 76, 80, 84
MAHAUT A. 36
Majeur 74, 91
MARAIS M. 36
MARCELLO B. 53 et 54
Marche 4, 81
MARPURG F. W. 1, 4, 13, 33, 37, 44, 47, 60, 91
Martellement 37
Menuet 7, 50, 75, 81 à 83, 86, 92
MERSENNE M. 32, 47
Messa di voce : voir Son enflé
Mesto 61, 66
Mesures à 4/2 1, 79
C 1 et 2, 3, 4, 10, 24, 29, 60, 61, 85
4/4 2, 79
4/8 5, 24, 61
12/4 2, 10, 24
12/8 2, 10, 24, 30, 60, 61, 79, 92
12/16 2 et 3
¢ 3 et 4, 10, 24, 29, 61, 78, 81, 83, 85, 90
2 ou 2/2 3, 4, 10, 24, 29, 75, 76, 77, 78, 82, 85, 87, 88, 90
2/4 3, 4, 5, 10, 24, 60, 61, 78, 79, 80, 93
2/8 3, 5, 24, 93
2/16 3
6/4 3, 5 et 6, 10, 24, 40, 79, 80, 81, 82, 92
Mesures à 6/8 3, 6, 10, 24, 30, 40, 60, 61, 73, 79, 81, 83, 87
3 ou 3/4 6, 7, 10, 24, 29, 60, 61, 65, 66, 74, 76, 77, 81, 82, 83, 85, 87, 88, 92
3/2 6 et 7, 10, 24, 92
3/8 6, 8, 10, 24, 60, 61, 65, 73, 79, 81, 83, 86
9/4 6, 8, 10, 24
9/8 6, 8 et 9, 10, 24, 79
3/16 9
6/16 9
9/16 9
Métronome 70
Mineur 74, 91
Modéré 60
Moins lentement 60
Moins vif 60
MONTECLAIR M. P. de 8, 9, 10, 18, 22, 33 à 38, 42, 43, 46, 49, 50, 56, 73
Motet 4
Mordant : voir Pincé
MUFFAT G. 33, 73, 79
Musette (air) 80, 83 et 84, 87, 93
Musette (instrument) 11, 80, 83
Notes (basses) : voir Intervalles
Notes de goût 33, 49
Notes détachées 13 à 15, 18, 25, 62, 75, 76, 80
Notes égales 13, 14, 22, 23, 24, 25 à 27, 62, 87
Notes inégales 20 à 27, 34, 62, 65, 67, 68, 80
- différents degrés d'inégalité 22 et 23
- inégalité prononcée 22 et 23
- inégalité légère 23
- inégalité inversée 23
- Tableau des valeurs à inégaliser 24
- exceptions à la règle d'inégalité 25 à 27
Notes liées : voir Liaisons
Notes perlées 13
Notes pointées : voir Notes inégales
Notes répétées 25
Notes surpointées 27 à 31, 68, 84
- différents cas 27 à 30
- rythme pointé inversé 29
- silence à la place du point 29
- anacrouse 30
- superposition et succession de rythmes différents 30
- exceptions 31
Opéra 4, 76, 84, 89
Opéra-Ballet 76
Orgue (tremblant de l') 47
Ornements 27, 33, 49 à 59
- ornementation à l'allemande 51 à 54, 68 et 69
- ornementation à la française 50 et 51
- ornementation à l'italienne 55 à 57
Ouverture (de la Suite instrumentale) 18, 29, 84 et 85
Ouverture (d'Opéra) 4, 5, 29
Pardessus de viole 19
Passacaille 7, 85 et 86, 92
Passage 32, 49, 50, 55, 56, 60, 67, 68, 69
Passages chantés 68
Passepied 8, 73, 86 et 87
Pastorelle (Pastorale, Pastourelle) 87 et 88
Pavane 88
Pendule 70, 82
Pesante 66
Phrasé 11 à 32
Piano et forte 42 et 43, 65, 68
Pincé 32, 36, 37 et 38, 50, 65, 69
Piquées (Notes) : voir Notes détachées
Plainte 7, 34, 36
Poco Adagio 60
Poco Allegro 60, 61
Poco Andante 61, 66
Poco Largo 60

INDEX DES TERMES, SUJETS ET AUTEURS (suite)

Poco Lento 60
Poco Presto 60
Poco Veloce 60
Poco Vivace 60
Points (au-dessus des notes) 13, 14, 25
Point d'arrêt 37, 44, 46
Point d'orgue 58 et 59, 83
Poitou 81
Pologne 47
Polonaise 88 et 89
Pomposo 61, 66
Port de voix 37, 38 à 41, 43 à 46, 49, 50, 65, 68, 69, 93
Prélude 1, 76, 84, 89 et 90
Presser (Pour éviter de) 67
Prestissimo 2, 9, 60, 62 et 63, 67
Presto 60, 61, 62 et 63, 67, 69
Presto assai 63
Quadrille 75
QUANTZ J. J. 3, 11, 13, 14, 16, 18, 19, 20, 25, 27 à 30, 38 à 46, 50, 51, 52, 55, 58 à 61, 64 à 69, 72, 74 à 84, 86, 87, 90 à 93
RAMEAU J. P. 00
RAMEAU - D'ALEMBERT 72, 74, 75, 76, 78, 79, 80, 82, 85, 86, 93, 94
Respirer (Comment) 68
Rigaudon 4, 29, 72, 78, 90 et 91, 93
Romanesque 77
Rondeau 29, 72, 91
ROUSSEAU J. J. 27, 32, 49, 60, 63, 70, 72 à 78, 80 à 87, 89, 90, 92, 93, 94
Rubato 32
SAINT-LAMBERT M. de 6, 8, 20, 22, 30, 33, 82
Saltarello 91
Sarabande 7, 26, 29, 74, 75, 92
Schneller 37
Sentiments (Différents) 68
Sicilienne 92 et 93
Siciliana (Alla) : voir Alla siciliana
Signes de mesure : voir Mesures
Silences d'articulation 11 à 13, 15, 27
Soave 61, 62, 66
Sommeil 7
Sonate 1 et 2, 4, 6, 7, 9, 70, 89
Son coupé 34
Son diminué (voir : Son enflé)
Son enflé 13, 36, 39, 42 et 43, 45, 47, 48, 59, 64, 65
Son filé 38, 39, 42, 47, 48, 63
Sostenuto 65
Staccato 14 et 15, 65
Style mêlé 52
Suisse 70
Suite 70, 84, 86, 89, 92
Surpointé : voir Notes surpointées
Symphonie 76,84
Tambourin 5, 93
TARTINI G. 47, 56 et 57
TELEMANN G. P. 17, 52, 84
Tempo 60, 61, 70
Tempo des différents mouvements 70 à 94
Tempo di cappella 3, 4
Tempo di gavotta 3, 78
Terminaison (du trille) 43, 44, 46
Théâtre 82, 93
Thème (Pour dégager le) 68
Tour de gosier 43 et 44, 46, 50
Trait (succession de notes rapides) 18, 19
Trait (au-dessus d'une note) 13, 14, 25
Tremblant (de l'orgue) 47
Tremblement (trille) : voir Trille
Tremblement (vibrato) : voir Vibrato
Tremolo 47
Très lentement 60
Très vif 60
Trille 11, 33, 36, 37, 40, 41, 43, 44 à 46, 49, 50, 58, 68, 69, 92
Van DER HAGEN A. 45
Variation 33, 49, 51 et 52, 55, 56 et 57, 94
Veloce 60
Velocissimo 60
Verre cassé 36, 47
Vibrato 36, 47, 48
Vif 4, 60, 62 et 63, 74
Villanelle 74, 94
VILLENEUVE J. de 63, 72
Viole, Violistes 36, 47
Violon 19, 43, 50, 66, 69, 91
Vite 60
Vivace 60, 61, 62 et 63, 67, 69
Vivacissimo 60

* *

*

INDEX DES EXEMPLES MUSICAUX
classés par sujets et compositeurs

Accent 34,36,37
Adagio 8, 51, 53 et 54, 55 et 56, 57, 63
Adagio (de la manière dont on doit jouer l') 64 et 65
Affettuoso 71, 93
Agréments 41, 47, 48
Air, Aria 71
Air de démons 7
Air de furies 77
Air fort vite 5
Air léger 6, 8, 9
Air léger et piqué 4, 8
Air lent et tendre 9
Air tendre 71
Air de vents 5
Allegro 1, 2, 21, 25, 30, 31, 76, 78
Allegro non molto 17
Allegro non troppo 50
Allemande 2, 12, 25, 30, 70, 71
Anacrouse 30
Andante 16, 17, 31, 63
Andante (un poco) 63
Appoggiature : voir Port de voix
Aria 71
Ariette 72
Arpège 19
Aspiration : voir Accent
BACH J. S. 14 et 15, 16, 30, 31, 53 et 54, 72, 77, 87
BARSANTI F. 1
BERNIER N. 7, 9
BITTI M. 76
BLAVET M. 51, 81, 84
BOISMORTIER J. B. de 48, 71, 84
BONONCINI G. B. 90
Bourrée 4, 72
Branle 73
Cadence (improvisée sur un point d'orgue) 58 et 59
CAMPRA A. 4, 5, 72, 93
Canaries 8, 73, 74
Cantabile 16 et 17
Chaconne 7, 74
Chaconne (mouvement de) 92
CHEDEVILLE E.P. 75, 84
CHOQUEL H. L. 37, 45, 83, 87
Chûte 34, 35, 36, 48
Circolo mezzo : voir Tour de gosier
CLERAMBAULT L.N. 4, 72
Consonance 40
Contredanse 75
CORELLI A. 2, 3, 7, 8, 26
CORRETTE M. 40, 74, 80
Cotillon 75
Coulade 18, 35
Coulé, Coulement 35, 36
Coup d'après 46
COUPERIN F. 32
Couplet 91
Courante 7, 26, 48, 75, 76
DALL'ABACO E. F. 25
DAVID F. 34, 35, 38, 39
Demi-tons chromatiques asendants (expression) 65
Demi-tremblement 41
DEMOIVRE D. 12
DENIS C. 5, 74, 77, 80, 91, 93
DESPLANES J.A. 43
DESTOUCHES A.C. 7
DIEUPART C. 47, 48, 85
Diminutions 49
Dissonances 40, 59
Dom BEDOS 13
Double 32, 49, 50, 89
Doublé : voir Tour de gosier
Double cadence : voir Tour de gosier
Doucement et piqué 72
Egalité : voir Notes égales
ENGRAMELLE J. 22, 23, 83
Entrée 4, 76
FASCH J. F. 15, 31
Flatté 35 à 37
Forlane 5, 77
Furie, Con furia 77
Gai 10, 25, 26, 31, 71, 85, 91
Gaillarde 77
Gavotte 4, 78
Gigue 5, 9, 25, 79, 80
Gracieusement 71, 84
Grave 1, 10, 15, 63, 75, 76, 85, 92
Grave e affettuoso 43
Gravement 2, 27, 28, 70, 78, 90
Gruppetto : voir Tour de gosier
HAENDEL G. F. 93
HOTTETERRE J. 3, 9, 19, 25 à 28, 31, 34, 35, 46
70, 71, 77, 78, 90
Inégalité : voir Notes inégales
L'AFFILARD M. 1, 2, 5, 6, 71 à 74, 76, 77, 79, 81,
82, 83, 86, 90, 92
Largo 2
LECLAIR J. M. 50, 71
Léger 3, 9, 10
Légèrement 93
Légèrement (fort) 2
Lent 3, 7, 8
Lent et tendre 9, 86
Liaisons (indiquées en totalité) 16
(absence de) 16 et 17
(à compléter) 17, 18, 19
(en alternance) 19
LOEILLET J. 93
LOEILLET J. B. 77, 80
LOULIE E. 23
Loure 5, 80
LULLY J. B. 3, 4, 5, 7, 8, 26
MARAIS M. 5
MARCELLO B. 53 et 54
Marche 4, 22 et 23, 81
MARPURG F. W. 37, 44
Martellement : voir Pincé
MASCITI M. 4, 9
Menuet 7, 50, 82, 83
MONTECLAIR M. P.de 8, 9, 10, 18, 34 à 38, 42, 43, 46,
49, 73, 75, 76, 77, 87, 88, 91, 92
Mordant : voir Pincé
Musette 26, 84
NAUDOT J. C. 21
Nonchalamment 84
Notes détachées 13
égales 22, 25, 26, 87
égales et détachées 14
inégales 20 à 23
perlées 13
piquées 25
pointées 64 et 65
surpointées 27 à 30
surpointées : exceptions 31
Ornements 27
Ornementation à l'allemande 52 à 54
à la française 50 et 51
à l'italienne 55 à 57
Ouverture 4, 5, 47, 85
PAISIBLE J. 79
Passacaille 7, 26, 86
Passages 49
Passepied 8, 86, 87
Pastorelle (Pastorale, Pastourelle) 88
Pavane 88
PHILIDOR A. D. 14, 26

INDEX DES EXEMPLES MUSICAUX (suite)

Pincé 36, 37, 38, 41, 48
Plainte : voir Accent
Point d'arrêt : voir Trille
Polonaise 88 et 89
Port de voix 34, 38 et 39, 40, 41, 46, 48
Port de voix et pincé 48
Prélude 2, 19, 43, 46, 90
Presto 63, 78
QUANTZ J. J. 20, 28, 29, 30, 39, 40, 41, 45, 52, 55 et 56, 58, 59, 64, 65, 86, 90 et 91
RAMEAU J. P. 3, 93
Rigaudon 4, 90
Rondeau (forme) 73, 81, 84, 91, 92
ROUSSEAU J. J. 46
Rubato 32
Rythmes différents (superposés et successifs) 30
Rythme pointé inversé 29
Saltarello 91
Sarabande 7, 12, 26, 92
SCHICKHARDT J. C. 25
Schneller : voir Pincé
Sicilienne 52, 93
Silence d'articulation 12 et 13
Sommeil 7
Son coupé : voir Accent
Son diminué 64
Son enflé 39, 42 et 43
Staccato 13, 14, 15
STUK J.B. 3
Table d'agréments 48
Tambourin 5, 93
TARTINI G. 57
TELEMANN G.F. 18, 52, 53, 83, 88 et 89
Tempo di capella 3, 10
Tempo di gavotta 3, 78
Tendrement 81, 86
Tour de gosier 41, 43, 44, 46, 48
Trait 9, 19, 25, 27, 31
Trait détaché 18
Tremblement : voir Trille
Tremblement pincé 48
Trille 36, 37, 40, 41, 43, 44 à 46, 48
Van HEERDE A. 12
Villanelle 94
VILLENEUVE J. de 63, 86
Vite 10, 73, 87
Vivace 8, 63
VIVALDI A. 16 et 17, 78, 88

* *
*

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS 02

LES SIGNES DE MESURE ET LEURS CARACTERISTIQUES 1
- Les mesures à 4 temps 1
- Les mesures à 2 temps 3
- Les mesures à 3 temps 6
- Leçon sur toutes les sortes de mesure (Montéclair) 10

LE PHRASÉ. 11
- Les silences d'articulation 11
- Les notes détachées 13
- Les liaisons 15
- Les notes inégales 20
- Tableau des valeurs à inégaliser dans les principales mesures d'après Câjon et Hotteterre 24
- Les notes surpointées 27
- Le rubato 32

LES AGRÉMENTS (par ordre alphabétique) 33
- Deux exemples de pièces agrémentées par leurs compositeurs 47

LES ORNEMENTS 49
- Ornementation à la française 50
- Ornementation à l'allemande 51
- Ornementation à l'italienne 55
- La cadence (improvisée sur un point d'orgue) 58

LES DIFFERENTES CATEGORIES D'ADAGIO ET D'ALLEGRO 60
- Classification des mouvements d'après Marpurg 60
- Classification des mouvements avec leur indication métronomique, d'après Quantz 61
- Caractère des différents mouvements d'après Brossard et Rousseau . . . . 62 et 63

DE LA MANIERE DONT ON DOIT JOUER L'ADAGIO (Quantz) 64

DE LA MANIERE DONT ON DOIT JOUER L'ALLEGRO (Quantz) 67

CARACTERE ET TEMPO DES DIFFERENTS MOUVEMENTS (AIRS ET DANSES avec les indications métronomiques existantes) par ordre alphabétique 70

BIBLIOGRAPHIE DES OUVRAGES CITÉS 95

INDEX DES TERMES, SUJETS ET AUTEURS 96

INDEX DES EXEMPLES MUSICAUX classés par sujets et compositeurs 99

Printed in France

IMPRESSION PUBLIPHOTOFFSET